

Université de Montréal

Analyse du processus de politisation de la Nueva Canción Chilena et de la chanson
québécoise des années soixante et soixantes-dix

par
Andréane Valériote

Département de littérature comparée
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littérature comparée

août 2004

© Andréane Valériote, 2004



PR
14
U54
2005
V.004

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Analyse du processus de politisation de la Nueva Canción Chilena et de la chanson
québécoise des années soixante et soixantes-dix

présenté par :

Andréane Valériote

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Wladimir Krysinski

président-rapporteur

Amaryll Chanady

directrice de recherche

Najat Rahman

membre du jury

mémoire accepté le : 9 décembre 2004

Résumé

Ce mémoire analyse les similitudes et les différences du processus de politisation de deux mouvements culturels, soit la Nueva Canción Chilena et la chanson québécoise des années soixante et soixante-dix. Dans un premier temps, une revue des différentes cultures (première, seconde, savante et populaire) permet de situer la chanson dans la sphère culturelle. Ensuite, le rapport entre l'art et l'idéologie est questionné, ce qui permet de mieux saisir le rôle de l'art politique et la fonction de l'artiste engagé. Le processus de politisation d'un mouvement culturel est fortement influencé par le contexte social et politique au sein duquel il s'opère. Ainsi, la politisation de la Nueva Canción Chilena est étroitement liée à l'existence de l'Unité Populaire, et son discours se fond peu à peu dans le discours politique de cette époque. La politisation de la chanson québécoise s'est effectuée d'une manière différente, en partie parce que les chansonniers ont devancé le discours politique. La chanson québécoise politique a évolué d'une façon plus indépendante face à la sphère politique en conservant un discours identitaire, et non pas seulement nationaliste, qui trouve écho dans diverses sphères de la société et qui peut se vivre hors d'une prise de pouvoir politique.

Mots-clés : chanson, Québec, Chili, politique, chanson engagée, chanson québécoise, Nueva Canción Chilena, idéologie, culture populaire

Summary

This essay analyses the similarities and differences in the process of politicization of two cultural movements. A review of different types of cultures will allow a better understanding of the role of political art and of the work of its creators. Politicization process of a cultural movement is influenced by the social and political context in which it occurs. Thus in the sixties and seventies Nueva Cancion Chilena is closely linked to the political discourse of the Unidad Popular Party, close enough to make the former one merge into the latter. While the politicization of the lyrics in the Quebec in the sixties and seventies, followed a different scheme, in part because the singers were preceding the politicians in the elaboration of a nationalist discourse. Hence this cultural movement kept its distances from the political party and focused on an “identitarian” discourse, which allowed it to find echoes in other spheres of society.

Key words: lyrics, Québec, Chile, politics, Québécois songs, Nueva Cancion Chilena, ideology, popular culture.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre I : Les cultures et la chanson	5
1.1 La notion de culture	5
1.2 Culture première et culture seconde	6
1.3 Culture populaire et culture savante	9
1.4 Quelques précisions sur les notions de Fernand Dumont	12
1.5 Institutionnalisation et chanson	13
1.6 La chanson comme récit	20
1.7 La chanson comme genre	23
Chapitre II : L'art et l'idéologie politique	26
2.1 L'engagement dans l'art	26
2.2 L'artiste engagé	36
2.3 La fonction de l'artiste engagé	40
2.4 La chanson : de l'engagement au politique	42
Chapitre III : La Nueva Canción Chilena	46
3.1 Contexte historique, social et politique	46
3.2 Naissance du mouvement culturel (1960-1967)	53
Chapitre IV : Vers une politisation du mouvement culturel	61
4.1 « La vía chilena al socialismo » (1969-1970)	61
4.2 La Nueva Canción Chilena et « El nuevo Chile » (1970-1973)	74

Chapitre V : La chanson québécoise des années soixante et soixante-dix	87
5.1 Contexte historique, social et politique	87
5.2 De la chanson canadienne à la chanson québécoise (1960-1970)	93
5.3 Les boîtes à chansons et les spectacles bénéfices : la chanson s'organise	96
5.4 Le passage d'une culture de minorité à celle de majorité	98
5.5 Le discours identitaire des premiers chansonniers	101
5.6 La Crise d'octobre et le Parti Québécois : la politique rejoint la chanson	106
Conclusion	113
Bibliographie	125

Je tiens à remercier l'Aifam pour son aide financière
ainsi que ses membres pour leur soutien sans cesse renouvelé

Introduction

L'art, à différentes époques, a souvent été lié à la sphère politique. L'art engagé a généralement comme fonction première de dénoncer les inégalités et les problèmes d'une société donnée, dans une période précise. Lorsque le discours artistique développe certaines affinités avec une idéologie politique, la fonction et la nature de ce discours s'en trouvent transformées. L'art devient synonyme de revendications et de changements. Raoul Duguay établit ces remarques au sujet de l'art :

[...] je ne crois plus que l'art se borne à être l'expression des contradictions d'une société divisée en classes. Je crois que cette expression symbolique a une fonction : soit de reproduire au niveau de l'idéologie les rapports sociaux existants, soit d'aider à constituer, en les reproduisant, les nouveaux rapports sociaux qui commencent à exister au sein de l'ancienne société et sont voués à la remplacer. L'art n'est donc pas une pure expression passive : en reproduisant sur une base de plus en plus élargie les nouveaux rapports sociaux, il contribue à assurer leur victoire sur les anciens.¹

C'est lorsque l'art est rattaché à un projet politique qu'il devient le plus susceptible d'influencer le cours des choses. Ce mémoire propose de comparer le processus de politisation de deux mouvements culturels. La chanson québécoise, de 1959 à 1976, sera étudiée dans son rapport à la politique. C'est en effet à partir de cette année, dans le contexte du début de la Révolution tranquille, qu'une première vague de chansonniers commencera à s'imposer au Québec. Bien que la chanson politique continue d'exister après 1976, cette année a marqué un point tournant dans l'histoire de la chanson, et l'idéologie politique cesse d'occuper une place majeure dans le discours des chansonniers québécois. Le deuxième mouvement culturel

choisi est la Nueva Canción Chilena : c'est en 1960 que le courant musical commence à prendre de l'ampleur, et sa politisation ira en grandissant jusqu'en 1973, date où le mouvement artistique sera dissous, suite au coup d'État.

Pour cette étude, le choix du genre de la chanson s'est imposé, puisque à la même époque, aucun autre mouvement artistique dans les deux pays ne s'est autant lié à l'idéologie politique du moment (l'idéologie socialiste pour le Chili et l'idéologie nationaliste pour le Québec). Nous allons donc, dans un premier temps, situer la chanson dans la sphère culturelle. Bien qu'elle présente plusieurs aspects qui s'apparentent à la littérature, la chanson ne peut être catégorisée à l'intérieur de celle-ci. Tout d'abord, son contexte d'énonciation et de réception diffère énormément du contexte littéraire. De plus, à l'intérieur de la sphère culturelle, la chanson est catégorisée parmi les « études populaires ». Ce terme, trop souvent pris comme allant de soi, mérite d'être questionné.

Le premier chapitre de ce travail passera en revue les différents niveaux de cultures existants, selon les théories développées par Fernand Dumont. Bien que ces études soient menées selon un point de vue plus sociologique que littéraire, elles analysent plusieurs dimensions de la culture souvent laissées pour compte par d'autres théories, qui permettront de mieux cerner la place de la chanson dans les cultures au Québec. Les distinctions entre culture première et seconde, puis culture populaire et savante, seront étudiées. Après ce résumé de ces théories sur les cultures, il sera possible de voir où se situe la chanson. La chanson n'est pas du domaine de la culture savante, et l'absence d'institutionnalisation la concernant en

¹ Raoul Luoar Yaugud Duguay, *Musiques du Kébèk*, Éditions du jour, Montréal, 1971, p.309.

serait la principale cause. Dans un deuxième temps, la possibilité d'un récit, faisant partie d'un discours culturel commun, à l'intérieur de la chanson sera étudiée, selon la théorie développée par Micheline Cambron. Une fois considérée comme un récit, il devient moins nécessaire de catégoriser la chanson dans une culture bien délimitée. Finalement, la chanson, comme genre, sera questionnée. Ses ressemblances avec divers genres littéraires – le récit, le théâtre et la poésie – existent, mais ne permettent pas à la chanson de pouvoir se fondre dans l'une de ces catégories.

Le deuxième chapitre traitera de la notion d'engagement dans l'art. Les caractéristiques attribuées à l'art engagé ainsi que son rapport avec l'idéologie seront abordés. Nous tenterons ensuite de voir ce qui définit une chanson politique et quelle est sa fonction à l'intérieur de la société. Le rôle et la figure de l'artiste sont importants, puisque ce dernier possède des responsabilités que l'artiste non-engagé n'a pas à assumer.

Le troisième chapitre analysera la politisation qui s'est effectuée à l'intérieur du mouvement culturel de la Nueva Canción. Un bref contexte historique et politique permettra de mieux situer la Nueva Canción à l'intérieur de la société chilienne, et dans un contexte plus large, au milieu des revendications et des mouvements révolutionnaires qui secouaient une grande partie de l'Amérique latine. Dans un premier temps, la consolidation de la Nueva Canción sera étudiée, à travers la création d'espaces de diffusion qui lui sont propres, comme les peñas et les festivals. Ensuite, nous verrons comment les artistes de la Nueva Canción ont participé activement à la campagne présidentielle de Salvador Allende et au

processus de changement mis en branle après la victoire de l'Unité Populaire en insérant de plus en plus l'idéologie politique de ce parti dans leur discours.

Dans le quatrième chapitre, la politisation de la chanson québécoise sera étudiée. Cette dernière a pris une toute autre forme qu'au Chili et la chanson a entretenu des rapports différents avec l'idéologie politique nationaliste que la Nueva Canción avec l'idéologie socialiste. Dans un premier temps, nous verrons comment la politisation du discours des chansonniers puise ses racines dans l'affirmation d'une identité nationale. La chanson canadienne-française, devenue québécoise vers la fin des années soixante, insérera un discours politique dans ses textes en dénonçant l'exploitation culturelle et économique du canadien-français. La Crise d'octobre a mobilisé la majorité des chansonniers et 1970 marque une coupure dans le mouvement culturel. Par la suite, jusqu'en 1976, l'idéologie nationaliste a pris de plus en plus de place dans la chanson québécoise et le discours culturel rejoint, en partie, le discours politique de l'époque.

Au terme de ces deux chapitres, une comparaison, présentée sous forme de bilan, sera effectuée entre les processus de politisation de la chanson québécoise et chilienne. Bien que les liens qu'entretiennent les deux mouvements culturels avec l'idéologie politique comportent plusieurs similitudes, le rapprochement entre la sphère culturelle et politique s'est effectué d'une façon différente au Québec et au Chili.

Chapitre 1 : Les cultures et la chanson

La notion de culture

Avant de passer en revue les différentes catégories de la culture, il serait intéressant de voir quelques définitions, recensées par Laberge, données à ce mot. Le concept de culture est encore mal défini et ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs qui se penchent sur cette question: plusieurs sous catégories existent, parfois contradictoires et souvent floues. Comme le souligne Laberge, le problème pour définir la culture peut se résumer ainsi: « [...] ou bien « tout est culture », ou bien la culture doit correspondre à des critères très précis, au risque d'exclure de nombreux cas limites »¹. Puisque cela semble hasardeux de considérer la culture comme un tout égal, elle est souvent divisée en deux parties principales : il y aurait une vraie culture, et en opposition à celle-ci, une sous-culture. C'est à partir de cette dichotomie de base que les théoriciens subdivisent la culture. À partir de ce constat, il devient clair dès le départ que la culture ne peut faire l'objet d'une seule et unique définition. Auroux définit la culture, d'une manière générale et d'un point de vue anthropologique, comme « étant la totalité humaine accumulée et socialement transmise »². Pour Edward Burnett Tylor, la culture serait « [...] ce tout complexe qui inclut les connaissances, les croyances religieuses, l'art, la morale, le droit, les coutumes et toutes les autres capacités et habitudes que l'homme acquiert en tant que membre de la société »³. Le sociologue français, Edgar Morin, soulignant à quel point le concept est difficile à cerner, met en évidence les deux

¹ Yves Laberge, "De la culture aux cultures. Délimitation d'un concept pluri-sémantique", dans *Laval théologique et philosophique*, no.52, 3, octobre 1996, p.806.

² *Ibid.*, p.807.

³ *Idem.*

dimensions du mot culture : « tantôt elle englobe tout le phénomène humain pour s'opposer à la nature, tantôt elle est le résidu où se rassemble tout ce qui n'est ni politique, ni économique, ni religieux »⁴. Finalement, c'est la définition de Michel Izard, bien qu'elle soit anthropologique, qui rend le mieux la distinction principale qu'il est nécessaire d'établir entre cultures plurielles et culture au singulier :

[...] dans le langage de l'anthropologie, le mot « culture » a deux acceptions principales, qui ne sont d'ailleurs pas séparables l'une de l'autre, selon que l'on évoque « la » culture en général ou les formes collectivement pensées et vécues dans l'histoire : on parle alors « des » cultures.⁵

Il va s'en dire que la chanson fait partie « des cultures », où il existe de nombreuses subdivisions. Ces divers niveaux créent une hiérarchisation idéologique de valeur, où certaines cultures vaudraient plus que d'autres. Ces précisions seront utiles pour mieux saisir le sens que donne Dumont aux différentes cultures.

Culture première et culture seconde

Pour Dumont, « la culture est une production, dont l'école est l'usine principale; la question se résume au partage et à la consommation de cette production »⁶. Cette question de partage et de consommation sera approfondie plus loin lorsque la chanson sera analysée dans sa production. Dans le domaine culturel, il existe une dichotomie -de plus en plus présente- entre la technique et le vécu, qui trouve une porte de sortie, pour Dumont, dans l'idéologie de participation. Deux pôles principaux illustrent cette opposition : la présence commune d'une culture dispersée et d'une culture

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

institutionnalisée. La culture dispersée est faite de gestes quotidiens, de tous les codes qui régissent une société et permettent aux individus de fonctionner dans cette dernière. Elle est une culture vécue, contrairement à la culture institutionnalisée, qui est construite par différentes instances, comme l'école ou l'État. Néanmoins, c'est à partir de la culture dispersée que l'on parvient à la culture institutionnalisée. Parallèlement à ces définitions générales, surgit le concept de culture première, qui rejoint en un sens la culture dispersée. La culture première, souligne Dumont,

[...] n'est pas un *morceau* de la culture. Elle est toute entière culture en tant que celle-ci est vécue comme un milieu de mes actions et de mes velléités. Au long de ma vie quotidienne, je me veux dans un univers significatif; les choses, les personnes font courir de moi à elles, d'elles à moi, des correspondances de signes et de symboles où je me reconnais. J'use de la parole sans m'attarder à sa logique ou à ses mystères, le langage me semblant à portée de mes intentions [...].⁷

La culture seconde, au contraire, est une culture « ramassée » à l'intérieur d'œuvres qui remettent en question le sens accoutumé du monde. Il s'agit d'un renversement de perspectives où un roman par exemple, interroge les paroles, les perceptions et les conduites des individus. Par contre, Dumont souligne que ces deux cultures ne sont pas figées, c'est-à-dire qu'il peut exister un échange entre elles : « les éléments de l'une et l'autre culture se déplacent; d'horizons qu'ils étaient hier, les uns sont devenus milieu; d'autres ont surgis comme horizon »⁸. La culture seconde devient un univers parallèle à la réalité quotidienne; elle met le réel en évidence. Yves Laberge note que « [...] la culture seconde constitue un « horizon », une « distance », une « stylisation » du réel, qui se manifeste dans l'art et dans la connaissance scientifique qui interroge notre

⁶ Fernand Dumont, *Le sort de la culture*, Éditions de l'Hexagone, coll. « Positions philosophiques », Montréal, 1987, p.47.

⁷ Fernand Dumont et al., *Cette culture que l'on appelle savante*, Éditions Leméac Inc., Ottawa, 1981, p.27.

⁸ *Idem*.

environnement »⁹. La culture seconde est aussi concrète que la première, avec laquelle elle échange sa signification. Si la culture première est un « déjà-là », la culture seconde est le résultat d'une construction de l'esprit, qui ne peut se passer de l'existence de la culture première. Comme le souligne Letocha, « du fait que la culture constituante construit ce monde second sur le défi à la légitimité du sens premier [...], il s'ensuit que les objets esthétiques et scientifiques incarnent précisément la problématisation de ce qui allait de soi dans le sens commun »¹⁰. La notion de culture seconde est donc très large, et semble comprendre toute œuvre (artistique et scientifique) adoptant un regard interrogateur ou effectuant une mise à distance de la quotidienneté. On pourrait entrer dans la culture seconde les téléromans, les articles de journaux, tout autant qu'un roman ou une œuvre d'art.

La culture seconde est donc un horizon qui questionne le présent. La culture première se retrouve dans l'aspect familier des choses qui entourent un individu; il s'agit d'une culture commune et spontanée qui agit à titre de milieu. Ce n'est pas une culture qui est pensée mais vécue. La culture seconde porte un regard critique sur cette culture première, elle la met à distance. Cette mise à distance, où la construction d'un horizon de la part de la culture seconde donne naissance à une « histoire de la culture ».

Dumont note à propos de cette historicité de la culture seconde, qu'une fois nés,

[...] les mythes en suscitent d'autres; on tenta de les concilier dans des ensembles, de les justifier. [...] Les œuvres d'art et de littérature, les découvertes scientifiques, les doctrines philosophiques prêtent à des mutations, à des querelles, à des écoles que la critique s'efforce de démêler et de rassembler. »¹¹

⁹ Yves Laberge, *Op. Cit.*, p.810.

¹⁰ Letocha cité dans *Idem*.

¹¹ Fernand Dumont et *al.*, *Op. Cit.*, p.29.

Cette remarque sur le développement propre à la culture seconde sera mise plus loin en relation avec l'institutionnalisation d'une partie de la culture. Cette historicité de la culture seconde semble se placer à un autre niveau que celui de l'existence quotidienne; elle entretient le sentiment de l'histoire, et par le fait même, la certitude qu'il y a un présent et un passé. En conséquence, la culture seconde crée des lieux de transmissions et des modes d'apprentissages, qui lui permettent de solidifier son historicité. Dumont parle de « cercles de la culture seconde », où se font les commentaires de la culture seconde, qui supposent des spécialistes, de même que des publics spécialisés, qui seront intéressés par ces commentaires. Pour que ces cercles de culture seconde puissent être reconnus et fonctionner, ces derniers doivent être accompagnés d'institutions consacrées officiellement, par exemple des établissements scolaires, avec des rites, des diplômes, des infrastructures et des niveaux d'études, ou encore des maisons d'éditions. Ensuite, à l'intérieur de ces institutions, la culture seconde engendre des rôles, qui sont accompagnés de fonctions bien définies (philosophe, professeur, savant, artiste, intellectuel, etc.). Ces rôles ne peuvent être compris que dans leurs propres contextes, en s'appuyant sur des assises que ces spécialistes se sont eux-mêmes appropriées.

Culture populaire et culture savante

Les aspects populaires et savants de la culture selon Dumont, bien qu'ils s'entrecoupent, ne sont pas les miroirs des cultures première et seconde telles que définies plus haut. La culture populaire n'est pas définie chez Dumont de manière indépendante, mais surtout en opposition avec la culture savante. Il est donc plus facile de commencer par définir celle-ci. Selon Dumont, « avant d'être processus de connaissance, la science s'insurge, en tant que culture raisonnable, contre une autre qui

ne l'est pas »¹². Le populaire, de façon générale, renvoie au spontané, aux croyances et aux traditions orales. Le plus souvent, le regard porté par la culture savante sur la culture populaire est dépréciatif; en fait, la culture populaire est ce qui permet à la culture savante de s'élever, de se distancier du peuple en général. La culture savante donne lieu à un savoir qui se voudrait autonome; elle prend les autres cultures comme objet, sans coexister avec elles. Dumont souligne que,

Pour affirmer son originalité et sa prédominance, la culture savante imagine un processus qui va de la culture *vécue* (sans *doctrine* et sans *théorie*, dont la culture traditionnelle est le prototype) à la culture *représentée*, consciente d'elle-même, dont la culture savante affirme l'autonomie.¹³

D'un côté, il apparaît que la culture populaire n'est en fait qu'une construction épistémologique de la culture savante. Il s'agit d'une appellation créée par « l'autre », qui permet la reconnaissance de sa propre identité et, du même coup, la véracité de l'existence d'un art qui serait véritable. Dumont note que dans toutes les cultures s'est établie une distinction entre le savoir commun et le savoir de l'initié, entre les apprentissages de tous et les initiations réservées à quelques uns, entre le langage ordinaire et le langage spécialisé.

La culture savante semble pouvoir englober à la fois l'artiste et le savant, tous deux devant effectuer une coupure avec le monde réel afin de pousser plus loin l'initiative de la création. La culture savante doit nécessairement se hausser au-dessus de la vie collective; la science et l'art deviennent la contre-partie du sens commun. En effet,

Si les signes renvoient à des choses tout en s'associant entre eux, si la culture désigne un monde tout en étant elle-même un monde, une virtualité

¹² Fernand Dumont, *Op. Cit.*, p.136.

¹³ *Ibid.*, p.148.

en émerge et prend forme dans la culture seconde, devient officielle dans la culture savante. À la limite, la référence aux choses s'estompe; la culture se réfère à elle-même.¹⁴

Le poème et la peinture peuvent être deux exemples d'une culture seconde qui se constitue comme référence fermée sur elle-même. Laberge souligne que la culture savante débute « [...] lorsque la culture seconde ne se réfère plus aux éléments de la culture première qu'elle stylise habituellement, mais plutôt à partir du moment où la culture seconde stylise ou élabore ses propres productions, ses propres savoirs, eux-mêmes perçus désormais comme distance et horizon »¹⁵. Autrement dit, la culture savante serait la culture seconde de la culture seconde. Toute culture seconde ne possède pas nécessairement les « cercles » menant à la culture savante; la mise à distance doit être organisée et institutionnalisée.

Finalement, la culture de masse est une autre division existant dans la culture en général. Cette dernière est une culture « [...] produite en fonction de sa diffusion massive et tendant à s'adresser à une masse humaine, c'est-à-dire à un agglomérat d'individus considérés en dehors de leur appartenance professionnelle ou sociale »¹⁶. La culture de masse est donc une culture de divertissement, diffusée par les médias de masse, qui sont la radio, la télévision, le cinéma et la presse. Cette particularité fait en sorte que la culture de masse doit répondre à la fois aux contraintes de la création artistique et se plier aux limites que provoque son industrialisation massive. Ce qui fait parfois dire qu'elle ne peut pas être aussi riche et avancée d'un point de vue esthétique et artistique que d'autres cultures possédant un public bien défini.

¹⁴ *Ibid.*, p.177.

¹⁵ Yves Laberge, *Op. Cit.*, p.814.

Quelques précisions sur les notions de Fernand Dumont

La notion de culture savante semble quelques fois ambiguë, dans le sens où elle englobe à la fois le savoir et les productions culturelles. Il n'y a pas de distinction faite entre l'objet (la manifestation culturelle, par exemple l'œuvre littéraire) et le concept, induit à partir de l'objet. Il apparaît difficile d'inclure dans la même culture la production culturelle et le commentaire de cette production, celui-ci réalisant finalement complètement la mise à distance d'une culture seconde. La littérature, par exemple, devrait, selon la définition de Dumont de la culture seconde, entrer dans cette dernière, puisque, a priori, elle ne se prend pas elle-même pour objet et doit rester en relation avec la culture première. Or, l'art peut aussi faire partie de la culture savante, et les distinctions habituelles de « culture populaire » et « culture d'élite » pourraient se comprendre à l'intérieur de ces concepts développés par Dumont. Bien que l'œuvre soit toujours à un autre niveau que le commentaire, la première entre dans la culture dite savante par son institutionnalisation. Toute littérature n'est pas savante, et ce qui rend une littérature savante n'est peut-être pas tant dans sa substance que dans les processus de production et de réception qui l'entourent, c'est-à-dire la production de savoirs qui proposent un recul sur les constructions de la culture seconde. Si on tente de situer la chanson parmi ces différentes notions de culture, elle semblerait faire partie de la culture seconde, puisqu'elle porte un regard sur la culture première et questionne ce qui est pris pour acquis dans cette dernière. Pourtant, elle est toujours incluse dans les « études populaires », en opposition avec une culture plus savante, et cette catégorisation est peut-être le fruit de son contexte d'énonciation plus que le résultat d'un jugement porté sur sa valeur. Pour mieux situer la chanson dans le contexte

¹⁶ *Ibid.*, p.816.

culturel, il est important d'analyser le processus d'institutionnalisation, qui détient une grande importance dans la reconnaissance d'un art savant. La différence entre la littérature populaire et la littérature étudiée à l'université (la première entrant dans la culture seconde, tandis que la deuxième dans la culture savante), mis à part le nombre de lecteurs, se trouve dans les instances qui consacrent une œuvre littéraire, par exemple l'université ou les maisons d'éditions. L'institutionnalisation apparaît dès lors comme un facteur de distance existant à l'intérieur d'un même art.

Institutionnalisation et chanson

L'institutionnalisation d'un art ou d'une science peut amener une hyper-spécialisation, d'où résulte un milieu fermé sur lui-même, qui ne prend plus le réel comme objet. Ce milieu est soutenu par des experts, symboles de l'institution, qui portent des commentaires et des jugements sur des œuvres. Dumont note que peu importe le courant critique choisi, le commentaire

[...] vise à situer l'œuvre dans un contexte de perception, de lecture, d'interprétation. Il en dégage une culture à la fois particulière, puisqu'elle est censée procéder des œuvres; et plus étendue, puisque le critique veut fonder ses choix dans le prolifique pays des goûts et des valeurs.¹⁷

Les cercles de cultures secondes, vus plus haut, amènent la présence de la culture savante, qui se réfère à elle-même, à ses procédés et aux signes qu'elle a elle-même construits et valorisés. Dans ces milieu particuliers, la référence à la culture s'est déprise de la référence au monde; le regard porté sur le monde concerne moins ce dernier que la manière d'appréhender le monde. Dans les cercles de cultures, la reconnaissance d'une oeuvre devient indépendante de sa diffusion, puisque l'oeuvre est

consacrée par des « experts », au sein d'institutions, comme l'université pour la littérature. Ce sont les productions culturelles ou symboliques, qui,

[...] élaborées par des spécialistes de diverses disciplines intellectuelles, artistiques et scientifiques, et diffusées par divers canaux institutionnels (écoles, revues, colloques, musées, etc.), ont un statut élevé les différenciant de la culture du « monde ordinaire ».¹⁸

L'institution permet à des individus (artistes ou savants) de s'élever dans une sphère privilégiée. De plus, certaines personnes peuvent cumuler plusieurs rôles. Par exemple, particulièrement au Québec vue la petitesse de la sphère littéraire, les écrivains sont parfois professeurs, il y a des professeurs d'université qui sont des critiques littéraires ou qui sont directeurs de maisons d'éditions, ce qui referme le cercle de reconnaissance encore plus.

Après ces quelques remarques sur les conséquences des cercles de la culture seconde menant à une institutionnalisation, il serait intéressant de tenter de situer la chanson dans la sphère culturelle en comparant sa situation avec celle de la littérature. La littérature générale ferait partie de la culture seconde, et seulement une partie de la littérature peut atteindre le statut de « savante », soit celle diffusée par les institutions et différentes instances culturelles. L'autre littérature est dénommée « littérature populaire » et s'adresse généralement à un public plus large. Cette catégorisation provient bien sûr de l'institution universitaire, et son objectivité de même que sa nécessité ne sont pas évidentes. Un regard savant est posé sur la littérature savante et ce dernier l'influence dans bien des cas. L'écrivain qui désire une reconnaissance institutionnelle écrira en fonction de ceux qui sont considérés comme des experts en ce

¹⁷ Fernand Dumont, *Op. Cit.*, p.165.

¹⁸ Marcel Fournier, dans Dumont et al, *Op. Cit.*, p.133.

qui a trait au jugement littéraire. Il en résulte bien souvent que les thèmes et les méthodes d'écriture mis de l'avant se retrouvent bien loin des préoccupations générales du public. La littérature savante, trop coupée du « vrai monde », en arrive à se prendre elle-même pour objet et son cadre de référence n'est plus en lien avec la culture première mais bien avec les commentaires qui portent sur elle émis par les savants. Cette institutionnalisation s'accompagne d'un jugement esthétique, où la « bonne littérature », intéressante à étudier, serait uniquement celle étudiée à l'intérieur de l'institution universitaire, dans les cercles clos du savoir. Une oeuvre littéraire populaire, dans le sens où elle rejoint un grand lectorat, devient de ce fait louche quant à la possibilité qu'elle pourrait détenir d'être intéressante à étudier, et perd souvent toute crédibilité dans les cercles du savoir. La question n'est pas de savoir si l'institution fait parfois erreur en rejetant tout ce qui est « populaire », mais plutôt d'analyser la chanson dans l'optique des commentaires soulevés quant à l'institutionnalisation d'une culture.

La chanson, en général, est considérée comme un genre populaire. Bien qu'elle ait été souvent étudiée depuis de nombreuses années au Québec, le plus souvent à l'intérieur des facultés de littérature, elle n'est pas intégrée -ou si peu- à l'institution universitaire, ni au cégep et pas plus dans les écoles secondaires. La chanson n'a pas le statut d'art savant, qui supposerait des commentaires et la création de cercles et d'instances la gratifiant. Car la chanson ne possède pas une institution qui la commente et qui la juge (les études qui lui sont consacrées existent en trop petit nombre pour que l'on puisse parler d'institution et pour croire qu'elles pourraient avoir une forte influence sur les auteurs de chansons). Par contre, la chanson n'évolue pas seule au milieu de la société : elle possède, elle aussi, ses « commentateurs », qui prennent forme dans les maisons de

disques, les critiques de spectacles, les critiques de disques, etc. Mais comme l'industrie du disque est soumise aux lois de rentabilité, on parle plutôt d'industrie musicale que d'institution, et ces acteurs n'ont pas la reconnaissance, pas plus que le statut, de l'intellectuel universitaire qui commente une oeuvre d'Hubert Aquin, par exemple. De plus, le support de la littérature est le livre, tandis que celui de la chanson est le disque : avant d'être un texte sur papier, la chanson est oralité. Cette dernière, pour la culture savante, ne possède pas les mêmes avantages que l'écrit, qui est au centre de la littérature savante, et se range automatiquement du côté populaire. De plus, si l'auteur qui espère être reconnu dans les « hautes sphères » du savoir peut se passer d'un vaste public, voire même qu'il *doit* se passer d'une certaine forme de popularité, il n'en va pas de même pour un chanteur. Ce dernier peut difficilement se permettre de boudier la population, puisque si une chanson n'est pas reconnue par un large public, le plus souvent elle tombera dans l'oubli, puisqu'elle ne possède pas une institution pour la garder en vie « artificiellement ». Ensuite, après le spectacle et le disque, la radio est le support nécessaire à la diffusion de la chanson. Ce média de masse est très loin du livre ou de la maison d'édition. Contrairement à la littérature, les chansons qui marquent une génération et restent dans le mémoire culturelle sont la plupart du temps les chansons les plus populaires, en terme d'écoute. De ce fait, la chanson s'éloigne définitivement de la littérature, puisque cette dernière, même engagée, ne réussit pas à s'incruster aussi fortement dans la mémoire sociale d'un peuple, puisqu'elle apparaît réservée à une minorité. On parle souvent dans les cours de littérature de mouvements sociaux, politiques et culturels en prenant comme point de départ des oeuvres littéraires, comme si ces dernières représentaient réellement une réalité historique, comme si elles en étaient le miroir fidèle. Or, justement à cause de cette distance de la

culture savante, et de la propension que possède la littérature savante à écrire pour des spécialistes plus que pour des citoyens, il apparaît que celle-ci a plus de difficulté à dire une société, du moins celle de la culture première.

À l'intérieur de la chanson, il existe aussi des catégories : chanson à texte, chanson engagé ou de gauche, chanson commerciale, etc. Ces différentes catégories rejoignent celles existantes en littérature, à la différence près qu'il n'existe pas, du moins officiellement, de chanson savante. Alors qu'en littérature une oeuvre populaire se voit souvent dépréciée de qualités esthétiques et intellectuelles, il ne peut en aller de même pour la chanson, puisque tout le genre en soi est populaire. Il y a des jugements de valeurs ou des hiérarchies à l'intérieur même du genre : par exemple, on accorde généralement plus d'importance esthétique et social aux chansons à textes et aux chansons engagées, aux auteurs-compositeurs-interprètes qu'à des chansons-pastiches ou dites commerciales, bien que ces dernières possèdent aussi des aspects qui lui soient propres et qui leur donnent leur importance. Ce jugement de valeur, par contre, n'est pas le résultat de quelques articles publiés dans une revue spécialisée ; il est plutôt le fruit d'un jugement collectif, pour le présent, et de ce que conserve la mémoire culturelle ou sociale, pour le futur. De ce point de vue, on pourrait avancer que le public remplace l'institution intellectuelle et qu'il fait lui-même la différence entre une chanson de divertissement et une chanson plus poétique, sans pour autant renier l'un des deux genres. Par exemple, une personne qui fredonne *Donne-moi ta bouche* de Pierre Lalonde, pour après entamer *Heureux d'un printemps* de Paul Piché ne situe pas ces deux chansons au même niveau, bien que les deux renvoient à des époques bien déterminées et qu'elles soient toutes deux importantes dans la mémoire collective et comme références culturelles de la société québécoise.

Ainsi, la chanson, même celle qui se voudrait plus « intellectuelle », ne peut perdre de vue son public, qui est à la fois juge et institution et qui lui permet d'exister. Peut-être est-ce pour cette raison que les thèmes des chansons restent plus près de la population, des modes et des problèmes concrets. Contrairement à la littérature savante, qui se prend comme objet et est lue par une minorité d'avertis, la chanson ne pose pas un regard sur elle-même ; elle le garde plutôt tourné vers l'extérieur, à l'écoute de la culture première. Même si elle le voulait, la chanson ne pourrait devenir son propre objet puisqu'elle est loin de posséder ce qui est nécessaire à son institutionnalisation. Des chanteurs qui débattraient de leurs styles d'écritures, qui se mettraient à écrire des chansons en réponse à d'autres chanteurs, qui tenteraient de fonder une nouvelle « école de chanson » tout en se querellant avec celles existantes, tout cela sous le regard averti d'experts consacrés par une institution intellectuelle, ne trouveraient plus réponse et écoute chez le public.

En général, il semble que la chanson des années soixante et soixante-dix au Québec possède des thématiques plus vastes et plus près des gens que la littérature de cette époque. Bien sûr, la littérature engagée a occupé une grande place dans ces deux décennies : le nationalisme et la langue, de même que la construction d'une identité collective, tous étroitement liés, ont été trois grands thèmes importants, et il serait faux de prétendre que ces thèmes ne préoccupaient pas réellement une majorité de la population. À cette époque, le Québec tout entier a tenté, par divers moyens, certains concrets, d'autres plus symboliques, d'affirmer une identité qui lui serait propre. Mais dans un premier lieu, même si les thèmes sont « populaires », il n'en demeure pas moins que les romans, mis à part quelques exceptions comme Michel Tremblay, n'ont pas trouvé tant d'écho dans la population, et qu'ils ne s'inscrivent pas aujourd'hui dans

la mémoire populaire des québécois¹⁹, contrairement à la chanson de la même époque, qui a réussi à se transmettre pendant quelques générations, jusqu'à nos jours. Dans un deuxième temps, la littérature a « intellectualisé » ces thèmes populaires, comme par exemple celui de la langue. De problème de société qu'il était au début, ce thème est devenu l'objet de querelles littéraires, bien loin de la réalité. Pour comprendre bon nombre d'oeuvres, il faut que le lecteur soit averti des différents courants et même une oeuvre comme *D'Amour P.Q.*, de Jacques Godbout, qui tente de ridiculiser ces chicanes littéraires, en démontrant comment à la fin ces problèmes de langages sont créés par les intellectuels, s'adresse avant tout à ces mêmes intellectuels, puisque le lecteur commun ne verrait sûrement pas l'utilité d'un tel roman, ne sachant pas tout le contexte littéraire et para-littéraire qui a précédé sa parution. Ainsi, des thèmes comme la pauvreté, la condition du travailleur ou de la femme, la violence personnelle et collective ou les problèmes urbains ont trouvé plus de voix chez les auteurs de chansons que chez les écrivains.

La chanson, pour reprendre la terminologie de Dumont, fait partie de la culture seconde, puisqu'elle porte un regard distancié sur la culture première et surtout, parce que c'est cette dernière qui reste dans sa ligne de mire. Elle est, du moins en ce moment, « confinée » à rester dans cette culture, puisqu'elle ne possède pas les cercles des cultures savantes, qui pourraient l'institutionnaliser à la manière de la littérature. Ce confinement est ce qui lui donne toute sa force et son originalité, et qui lui permet de porter un regard intelligent sur la société, tout en touchant un grand nombre de personnes. En considérant la chanson pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une production qui

¹⁹ Ils sont par contre importants dans la mémoire culturelle, mémoire construite en grande partie par l'université, qui rejoint justement l'historicité de la culture seconde telle qu'expliquée par Dumont.

fait partie d'un discours à la fois culturel, social et populaire de la société, il me semble que du point de vue d'une étude socio-historique, cette dernière s'avère être un témoin plus véridique des courants sociaux que ne peut l'être la littérature, même engagée, puisque cette dernière finit par se considérer comme un objet plus que comme un « moyen de dire ».

La chanson comme récit

Dans son livre *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Micheline Cambron pose l'hypothèse que tout discours peut être lu comme un récit, que tout texte peut être refiguré à la manière d'un récit. Cambron n'examine pas le récit comme un objet clos, « [...] mais comme un processus actif dans l'organisation du discours social, comme une dimension constitutive de toute parole »²⁰. Pour devenir réalité, le récit se doit d'être lu : il n'y a pas de vrais ou de faux récits, il y a seulement ce que Cambron appelle des « actes de langages » qui sont lus comme des récits, et d'autres qui ne le sont pas. Pour cela, la question des genres ou des types de textes n'influence pas l'existence du récit. C'est au niveau de la réception que le discours peut devenir récit, dans un « au-delà de l'énoncé »²¹. Le récit, chez Cambron, ne tient pas seulement aux caractéristiques qui lui sont habituellement attribuées par la narratologie moderne, qui définit ainsi le récit : il s'agit d'une « [...] entité autonome constituée de segments formant une séquence [...] »²². Cette façon de concevoir le récit ne tient pas compte des productions de sens, pas plus que des conditions de réception. Si le récit est

²⁰ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Éditions de l'Hexagone, collection « essais littéraires », Montréal, 1989, p.11.

²¹ *Ibid.*, p.30.

²² *Idem.*

un système ouvert, cela suppose sa participation à un système beaucoup plus vaste, c'est-à-dire les systèmes communicatifs, sociaux, culturels et idéologiques. De plus, il doit être remis dans une dimension temporelle, impliquant une évolution dans le temps. Le récit s'insère dans un discours beaucoup plus grand que lui, soit le discours social. Ce dernier, tel que définit pas Fossaert, s'articule autour de trois instances, qui sont la politique, l'économie et l'idéologie, chacune d'elles étant à la fois totalisantes et interdépendantes. Le discours social commun

[...] n'est pas une simple addition de discours singuliers mais plutôt ce qui fonde ces discours comme discours en les rattachant-parfois sur le mode de la contradiction- à une sorte de « sens commun » tel que le conçoit Gramsci, comme « un produit et un devenir historique » qui correspondent à « la pensée générale d'une époque déterminée dans un lieu populaire déterminé ».²³

Le discours social commun est donc un lieu commun pour l'ensemble des discours spécialisés. Il présuppose l'existence de règles d'acceptabilités, de choses qui sont disibles que l'analyse de discours singuliers permet de relever. Le discours social comprend toutes les manifestations dans une société. Pour Marc Angenot, par exemple, il comprend tout ce qui se dit et s'écrit. Cambron insiste sur la nécessité d'établir une distinction entre la dimension objectale (la manifestation culturelle, par exemple) et l'objet conceptualisé, qui ne peut être perçu au même niveau. Le discours culturel serait le discours conceptualisé des manifestations sociales, culturelles ou idéologique concrètes. Le récit est indissociable du discours culturel, puisqu'il est soumis à des règles de décodages. Le discours social d'une période peut toujours être ramené, selon Angenot, à un « récit minimal », que Cambron nomme le discours hégémonique. Le récit, selon Cambron, doit nécessairement être un texte de responsabilités sociales, ce

qui suppose qu'il est inséparable des mouvements politiques, idéologiques et sociaux. Les récits littéraires et les récits « sociétaux » sont deux types de récits distincts : les premiers ne traduisent pas nécessairement les récits dominants à l'intérieur de la société. Ils appartiennent plutôt tous deux au même discours culturel. Ainsi, pour schématiser la pensée de Cambron, il y aurait à la base le discours singulier, puis le discours culturel, qui donneraient le récit. Le récit fait le pont entre la singularité d'une oeuvre et le discours social commun.

La chanson des années soixante québécoise et chilienne, qui est solidement ancrée dans un contexte historique et social, peut se lire à la manière d'un récit, selon les caractéristiques notées plus haut. La chanson, selon Zumthor, est d'abord performance, c'est-à-dire « [...] une action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant »²⁴. Cette performance, selon Cambron, « [...] renvoie essentiellement à la relation entre un émetteur et un récepteur, telle que la définit la théorie de la communication : il implique de façon radicale une *lecture* »²⁵. La chanson est une communication, qui ne peut être détachée hors de son contexte spécifique d'énonciation. Il est donc important de remettre la chanson dans son milieu communicatif, en tenant compte, par exemple, de la réaction du public lors d'un spectacle. Bien que les analyses de Cambron n'aillent pas dans ce sens, je crois qu'il est possible de lire un récit (d'une façon thématique bien entendu) à travers plusieurs discours singuliers éparpillés. Ainsi, la chanson de gauche, par exemple, sera étudiée à travers plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes, qui participent tous

²³ *Ibid.*, p.34.

²⁴ *Ibid.*, p.53.

²⁵ *Idem.*

finalement à un même récit, bien qu'ils ne possèdent pas tous les mêmes discours singuliers.

La chanson comme genre

Les caractéristiques propres au contexte d'énonciation de la chanson ont été soulignées plus haut. Ses relations, en tant que genre, avec la littérature et l'écrit, sont nombreuses.

Une partie de la chanson, le texte, entretient des rapports avec quatre grandes catégories littéraires. Tout d'abord avec le récit, lorsqu'elle raconte une histoire ; avec le théâtre, puisqu'elle est interprétée ; ensuite avec l'essai, quand le message est direct et qu'il véhicule une idéologie ; puis finalement avec la poésie, par sa forme et ses procédés.²⁶

C'est avec la poésie que la chanson entretient le plus de lien ; elle serait finalement une sorte de poème chanté. Le texte de la chanson est souvent rimé et les pieds doivent être comptés, puisque les vers doivent accompagner la musique. Ceci dit, la chanson, du fait qu'elle utilise la langue orale, parlée, peut plus facilement amputée des fins de mots, tout en respectant le rythme de la musique. Par contre, la chanson, si elle peut se permettre de « tricher » avec les mots, possède une difficulté qui lui est particulière.

Comme le souligne Perron,

la chanson est un art fugace (au contraire de la poésie des livres) qui doit sauvegarder à la fois le mystère poétique et la compréhension immédiate de l'auditeur. Si l'un des deux termes est sacrifié, la chanson devient soit une rengaine insipide, soit un verbiage prétentieux.²⁷

La valeur poétique du texte de la chanson doit donc être évaluée en tenant compte des limites et du contexte d'énonciation propres à ce genre.

²⁶ Gilles Perron, « Chanson et poésie », dans *Québec Français*, no.119, automne 2000, p.80.

La publication de recueils de textes de chansons est un autre aspect qui rapproche la chanson de la littérature, ou du moins de l'écrit. D'oralité, la chanson voudrait accéder au statut de l'écrit. Par contre, ces publications ne peuvent être comparées à celles d'oeuvres littéraires, par exemple, puisqu'elles visent plus à rejoindre un public déjà acquis qu'une nouvelle consécration. La connaissance des chansons par le public est un aspect nécessaire à toute publication, cette dernière étant une sorte d'hommage. Comme le souligne Perron, « la valeur littéraire n'est pas attribuée après coup, mais avant la publication : elle en est la motivation »²⁸.

La chanson se distingue de la littérature par plusieurs aspects, dont par exemple son oralité et son accompagnement musical. De plus, selon André Gaulin, elle franchit la ligne du temps et se transmet de bouche à oreille. Avant le cinéma ou la littérature, elle est un genre collectif : il lui faut un public, en partie à cause de son instantanéité, de sa fugacité.²⁹ Au départ, la chanson est faite pour être vue et écoutée, plus qu'entendue seulement. Gaulin donne l'exemple de la chanson *La Rame*, de Paul Piché : « J'espère qu'on va y arriver/ On rame, on rame/ On recule de deux pieds/ On pensait pas qu'c'était si loin/ À bout, à bout, aboutir à la fin... ». La lecture seule du texte pourrait suggérer qu'il s'agit de « [...] la dualité propre à chaque être humain ; tenant compte de la dernière ligne, il est encore possible de décoder la fatigue du personnage »³⁰. Or, la mise en scène de cette chanson ne peut plus laisser de doute quant à son sens nationaliste : *La Rame* est chantée dans un canot, où figurent les deux drapeaux du Canada et du Québec. La fatigue n'est plus celle d'un individu : elle devient une fatigue

²⁷ *Idem.*

²⁸ Gilles Perron, « De la chanson à la littérature », dans *Québec Français*, no.119, automne 2000, p.79.

²⁹ André Gaulin, « La chanson comme genre », dans *Québec Français*, mai 1982, p.37.

³⁰ *Ibid.*, p.39.

historique et culturelle. Ainsi, la chanson présente plusieurs aspects qui lui sont propres et dont il faut tenir compte au moment de l'interpréter. En conclusion, la chanson ne peut entrer dans les catégories littéraires mentionnées plus haut. Elle est, en soi, un genre qui est le résultat d'un texte chanté, accompagné de musique, qui possède à la fois une instantanéité (spectacle) et une longévité (à travers le disque).

Chapitre 2 : L'art politique

L'engagement dans l'art

L'art engagé est, sauf exception, lié à différentes idéologies, dominantes ou non. Le terme idéologie pourrait être défini comme suit : un ensemble cohérent de valeurs et de croyances qui régit l'ensemble de l'activité humaine. Nicos Hadjinicolaou souligne que l'idéologie englobe l'activité religieuse, morale, esthétique, philosophique et politique. Pour bien comprendre la chanson politique, il est nécessaire de comprendre le lien qui unit l'idéologie au réel :

La ideología es, entonces, la expresión de la relación de los hombres con su « mundo », es decir, la unidad sobredeterminada de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales. En la ideología, la relación real se halla inevitablemente inmersa en la relación imaginaria : relación que más expresa una voluntad (conservadora, conformista, reformista o revolucionaria), incluso una esperanza o una nostalgia, que describe una realidad.¹

Ainsi, l'idéologie serait quelque chose d'abstrait, se situant plus près d'une volonté d'accéder à une certaine réalité qu'à une réalité même. Même une idéologie qui serait dominante reste dans le domaine du probable, puisque dans la réalité, cette idéologie dominante se trouve confrontée à plusieurs autres et n'est jamais assurée de délimiter les conditions d'existence de la réalité une fois pour toute. Le rapport de l'homme à l'idéologie, sous cet angle, en est un de *vouloir* plus que de *pouvoir*. Bien que l'idéologie procède en partie de la science, s'appuyant sur différentes connaissances et divers savoirs, elle se distingue de cette dernière en dissimulant les contradictions du réel. L'idéologie reconstitue, « [...] sobre un plano imaginario, un discurso relativamente coherente que sirve de horizonte a lo « vivido » de los agentes, dando

forma a sus representaciones de acuerdo con las relaciones reales e insertándolas en la unidad de las relaciones de una formación »². L'imaginaire est donc nécessaire à toutes les idéologies, comme l'existence des idéologies est nécessaire au déroulement de l'histoire. L'idéologie qui est dite dominante sera celle qui assure l'insertion *pratique* des êtres humains dans la structure sociale. Seule idéologie possédant une réalité vécue, l'idéologie dominante n'en demeure pas moins confrontée aux mêmes problèmes que les idéologies opposantes, la réalité sociale ne pouvant jamais être le miroir parfait de l'idée de base. Il existe plusieurs niveaux dans l'idéologie, que Hadjinicolaou nomme « région ». Il y a donc la région morale, juridique, politique, religieuse, économique, philosophique, etc. À travers une même idéologie, il peut exister des luttes entre les régions. On ne parle plus alors d'idéologie dominante, mais de région dominante. La domination d'une région sur une autre garantit la cohérence de l'idéologie dominante.

À ces régions, dominées par une ou plusieurs idéologies, s'ajoutent les idéologies que l'on peut nommer opposantes : l'idéologie positive, qui possède un caractère affirmatif, et l'idéologie critique, qui s'oppose plus ou moins directement à des idéologies de classes déterminées, le plus souvent à l'idéologie dominante³. Il sera vu plus loin comment la Nueva Canción Chilena et la chanson québécoise sont le théâtre de ces deux sortes d'idéologies. La culture et l'art n'échappent pas à ce schéma, et l'on peut parler d'idéologie artistique, comme l'on peut parler d'idéologie politique ou religieuse. Dans le cadre de la chanson engagée, il s'agit d'une idéologie artistique, mais qui puise directement dans l'idéologie politique, surtout dans le cas

¹ Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1974, p.12.

² *Ibid*, p.14.

³ *Ibid*, p.17.

du Chili. L'idéologie politique devient-elle alors l'idéologie artistique? Le passage de l'une à l'autre ne s'effectue pas si simplement. Comme le souligne Hadjinicolaou,

El arte no consiste únicamente en la solución de los problemas y la evolución de las tareas que conciernen a la forma; es también, siempre y *principalmente, la expresión de las ideas* que dominan en la humanidad, su historia tanto como su religión, su filosofía o su poesía. *Es una parte de la historia general del espíritu.*⁴

Ainsi, il apparaît normal que l'art ne se contente pas de rester clos sur lui-même et que le politique lui soit inhérent. Un art qui véhicule une idéologie politique demeure partie intégrante de la « région artistique »; en fait, il ne fait que partager une même idéologie avec une « région politique ».

La chanson politique va bien au-delà de la simple propagande. En fait, selon Rodrigo Torres, le politique, en général, a toujours été présent dans la culture populaire, et la chanson ne fait pas exception. Ce qui devient le politique, dans le cas de la chanson, c'est le sentiment de solidarité, la dénonciation de l'indifférence, bref, la manifestation d'une conscience sociale. L'auteur souligne que « [...] la canción llamada política, en el sentido restrictivo de los sesenta, no es otra cosa que una forma extrema de lo que en la música popular ha existido desde siempre, es decir de la sensibilidad social y de los valores que esta conlleva »⁵. De plus, contrairement à la politique des politiciens, la chanson politique n'a pas comme but une accession au pouvoir, mais une sensibilisation face à l'injustice. Toutefois, il faut mettre un bémol à cette réflexion : dans la chanson dite politique, plusieurs catégories peuvent être mises en lumière, ce qui sera fait plus loin, et certaines d'entre elles prônent directement une prise de pouvoir. Ce n'est bien sûr pas le chanteur qui prendra les

⁴ *Ibid.*, p.51.

rênes du pouvoir, cette sphère d'action restant l'apanage exclusif du politicien, mais celui-là mettra son répertoire au service d'un parti politique : dans cette optique, le politique présent dans certaines chansons est visé et précis et ne rejoint pas le politique assimilable à la défense de valeurs universelles de justice établi par Torres.

La catégorisation d'une chanson politique se base sur plusieurs facteurs et cet exercice relève en partie de l'interprétation. Premièrement, le contexte historique est primordial. S'ajoute à cela le texte, le contexte politique et social, la tradition, l'identité de l'interprète et la forme d'interprétation.

Tout d'abord, le caractère politique d'une chanson ne lui est pas intrinsèque. Par exemple, un texte politique peut être repris plusieurs années après sa première sortie, devenir un succès de danse, et perdre ainsi son « immanence politique ». Par exemple, la chanson *Un nouveau jour va se lever* de Jacques Michel a été repris dernièrement, dans une version au tempo accéléré, par les participants de l'émission Star Académie. Cette chanson, à cause de son contexte historique et d'énonciation actuel et de son interprétation, peut difficilement être cataloguée comme une chanson politique, alors qu'en 1970, cette chanson s'inscrivait dans un discours culturel politisé. Comme le note Alberto T. Ikeda,

Tantas vezes uma canção de poética claramente política, num determinado momento histórico, tem o seu sentido diluído em outro tempo e espaço, pela mudança ou inexistência das condições que determinaram o seu surgimento.⁶

L'inverse est aussi vrai. Une chanson lyrique-amoureuse peut être identifiée à des moments révolutionnaires et son usage devient ainsi politique. Au Chili, par exemple,

⁵ Eduardo Carrasco Pirard, « Canción popular y política », dans *Música popular en América latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music, Edición Rodrigo Torres A., Santiago, 1999, p.63.

la dictature militaire a interdit l'utilisation de certains instruments traditionnels, puisqu'ils étaient associés au mouvement de la Nueva Canción Chilena, et ce, même si ces derniers étaient utilisés dans des chansons traditionnelles ou apolitiques. Un autre aspect dont il faut tenir compte est le contexte de réception, puisqu'une même chanson peut être interprétée bien différemment selon l'endroit où elle est présentée et le public à qui elle s'adresse. Par exemple, la réception d'une chanson ne sera pas la même lors d'une fête de la St-Jean Baptiste que lors de la fête du Canada. En dernier lieu, l'identité de l'interprète et la prise de position politique influencent aussi la réception d'une chanson. *La Rame*, déjà citée dans le premier chapitre, n'offre pas un champ lexical qui établisse clairement sa visée nationaliste. Les métaphores deviennent évidentes, sans même voir la mise en scène du spectacle, lorsqu'on sait que Paul Piché en est l'auteur, et que ce dernier est sûrement l'un des auteurs-interprètes les plus prolifiques sur ce thème.

Un exemple chilien démontre bien à quel point l'identité du chanteur, et l'image qui en découle, définit en partie la catégorisation d'une chanson. Pendant la dictature au Chili, la censure visait souvent toute l'oeuvre d'un artiste, plutôt qu'un choix spécifique de chansons. Les chansons de tous les artistes ayant encouragé de près ou de loin le gouvernement d'Allende furent interdites. Par exemple, une chanson d'amour de Víctor Jara devenait politique, du simple fait que son auteur avait encouragé le gouvernement de l'Unité Populaire. Le contexte politique va aussi jouer un rôle important. Par exemple, quelques mois avant le référendum de 1980, le groupe Beau Dommage, entre deux couplets de la chanson *Le blues de la Métropole*,

⁶ Alberto T. Ikeda, «Música política: alguns casos latino-americanos», collectif, », dans *Música popular en América latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano International Association for the Study of Popular Music, Edición Rodrigo Torres A., Santiago, 1999, p.99.

invite le public à voter oui. Cette chanson, dans un enregistrement bien précis, se trouve politisée par son interprétation.

Un autre aspect, celui-là postérieur à la date d'émission de la chanson, qui peut influencer la catégorisation d'une chanson est la publication de compilations. Par exemple, au Chili, il y a eu plusieurs sorties de compilation de la Nueva Canción Chilena dans la dernière décennie. La plus récente, rassemblée par Alfonso Carbone et sortie à l'automne 2003, qui se compose d'un coffret de trois disques intitulée *Nueva Canción Chilena antología definitiva*, est publiée dans la collection « Memoria del cantar popular ». Déjà, l'adjectif « definitiva » donne le ton à cette anthologie qui succède à une dizaine d'autres, supposant que cette compilation a réussi à cerner l'essence de la NCC, à travers 56 chansons sélectionnées avec soin. Le livret s'ouvre sur une phrase de Victor Jara, « Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva ». Le choix d'une citation de Jara⁷, figure martyre de ce mouvement musical, pour cet exergue est sans équivoque : la Nueva Canción Chilena est avant tout politique, et presque toutes les chansons présentes sur cette compilation peuvent être lues comme politiques, même si, à la base, ces dernières ne visaient pas toujours un engagement clair. Il est facile de *relire* ces chansons dans une optique politique, puisque la plupart le sont bel et bien devenues. Ainsi, la publication de différentes compilations à thèmes ou non, influence la perception d'une chanson et transforme son rôle dans l'imaginaire collectif, puisque c'est en partie à travers ce genre de compilations qu'une chanson survit plusieurs décennies après sa première sortie.

⁷ Victor Jara, arrêté le 11 septembre 1973, fut assassiné quelques jours plus tard dans l'un des deux stades de Santiago, alors transformés en centre de détention et de tortures. Sa figure et sa voix sont devenues un symbole d'engagement politique et de résistance à la dictature.

À travers ces exemples, il est possible de constater à quel point les critères pour définir une chanson politique ne sont pas immuables et varient selon la conjoncture historique et politique. À ce point de l'analyse, il devient pertinent de questionner le rôle et la valeur esthétique de la chanson politique. Si, justement à cause d'une association rapide d'une chanson au domaine politique, il est possible que cette dernière perde de sa valeur esthétique, il n'en demeure pas moins que la chanson engagée remplit un rôle qui devrait être pris en compte lorsqu'il est question de sa valeur artistique.

Tout d'abord, la chanson engagée peut être définie comme une chanson qui se préoccupe de la société au sens large, des injustices qui y prévalent, des changements à y apporter, des leçons à tirer du passé. Elle est à la fois un regard tourné vers le passé, ancré dans le présent et porté vers le futur. Cette triple temporalité de la chanson politique est expliquée comme suit par Fidel Sepúlveda Lianos :

El cantautor es un artista de su tiempo. [...] Pero no es un prisionero de su época. Es testimonio de lo que es sabiendo-sintiendo, lo que podría y debería ser. Es conciencia ética que denuncia los males que efectan a su pueblo y anuncia lo que debería ser su itinerario liberador.⁸

La fonction libératrice dont il est ici question va peut-être un peu loin. Néanmoins, ces quelques lignes résument bien les réflexions faites par plusieurs chanteurs engagés sur leur art. La « bonne chanson engagée » est celle qui est à l'écoute du peuple, de ses attentes et de ses aspirations. Elle ne peut qu'évoluer parallèlement à celui qu'elle sert; elle se doit d'être en ce sens la plus populaire possible. En effet, pour que la chanson politique puisse aspirer un tant soit peu à transformer les institutions sociales et politiques, à transformer la réalité des gens, elle doit atteindre

⁸ Dino Pancani, *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, LOM Ediciones, colección « Entre Mares », Santiago, 1999, p.11.

un grand nombre de personnes. Comme le souligne Carrasco, en prenant comme exemple une partie de la Nueva Canción Chilena,

El movimiento de la canción política en Chile, como cualquier otro movimiento de carácter político, se insertó en la lucha de clases y encontró su apoyo en las masas. Si no hubiera sido así, se hubiera reducido a un conjunto de posiciones individuales, muy loables, pero también muy ineficaces.⁹

Alors que, traditionnellement dans le domaine de la critique littéraire, la popularité d'une oeuvre est souvent suspecte, elle devient nécessaire à la chanson politique, et à la chanson en général, comme il a été vu au premier chapitre, puisque cette dernière ne peut se passer de son public, à l'inverse de la littérature, par exemple, qui possède bien d'autres institutions de reconnaissances que le lectorat. La chanson politique doit répondre à ce critère encore plus que la chanson en général, puisque ce qui est à la base de son existence, et qui justifie son propos engagé est justement le peuple. L'humanisme de la chanson engagée est à différencier de l'humanisme qui peut être présent dans l'art pur. Manfred Engelbert note que dans l'art qualifié de « pur »,

El humanismo abstracto se tolera; el mismo « humanismo » como reivindicación concreta que necesariamente implica lo político (porque sólo en el ámbito de la política tiene una posibilidad de realización) se denuncia como utilitario o como utópico.¹⁰

Dès qu'une référence politique trop directe s'immisce dans une oeuvre d'art, la valeur esthétique et artistique sont remises en question. On accorde souvent, à ce type de chanson, une valeur uniquement utilitaire. Il est vrai que ce qui différencie l'art engagé, dans un premier temps, est son aspiration à une action concrète, le désir de posséder une influence tangible sur le quotidien des gens, et éventuellement, sur le cours de

⁹ Eduardo Carrasco, *Música chilena e identidad cultural*, dans « Araucaria de Chile », no.2, Peralta ediciones, Madrid, 1978, p.117.

¹⁰ Manfred Engelbert, « Notas a la poesía chilena : la lírica de Quilapayún », dans *Revista chilena de literatura*, no.55, noviembre 1999, LOM Ediciones, p.137.

l'histoire. Si la valeur esthétique de la chanson est en général reconnue, il n'en va pas de même pour la chanson politique. Cette dernière possède plusieurs sous-catégories, dont la valeur esthétique varie. Par exemple, une chanson pamphlétaire, écrite expressément en réponse à une situation politique spécifique, a souvent peu de valeur esthétique. En fait, ce genre de chanson n'aspire pas tant au statut artistique que politique; en somme, il s'agit d'utiliser un support artistique, la musique, pour faire passer un message propagandiste. Le discours est tout entier politique et ce n'est que le moyen de transmission qui diffère du pamphlet traditionnel. Pour ce type de chansons, la valeur utilitaire sera retenue, et l'on peut parler de chansons naissant de la nécessité. Comme le fait remarquer avec justesse Ignacio Santander, ce genre de chansons était nécessaire dans le contexte chilien de l'époque :

Se podrá discutir mucho sobre el valor artistico de las canciones contingentes, [...] pero no se puede negar de que en una época difícil en la que el pueblo chileno necesitó reunir todas sus fuerzas para enfrentar un enemigo mucho más poderoso y astuto, estas canciones jugaron un papel y fueron eficaces. No era fácil llegar hasta los oídos del pueblo en un momento de tantas crispaciones y violencias y si ellas pudieron atravesar con humor estas distancias, fue porque [...] supieron [Quilapayún] interpretar la situación de la que iban surgiendo y los intereses de aquellos a quienes iban dirigidas.¹¹

Néanmoins, toute la chanson politique ne doit pas nécessairement être soumise à des critères particuliers. La chanson engagée, au Chili comme au Québec, a donné de très belles pièces, dont la valeur esthétique ne peut pas être remise en question. Par exemple, la chanson de Paul Piché *J'étais ben étonné*, tiré du disque *L'escalier*, est l'une de ses chansons les plus poétiques : les rimes sont solides, les répétitions bien placées et le mariage entre la musique et le texte amplifie le message, qui est lui très engagé :

¹¹ Ignacio Q. Santander, *Quilapayún*, Ediciones Júcar, Colección Los juglares, Barcelona, 1983, p.90.

Maudit qu'c'est loin pis tellement long
 C'est tellement long d'en arriver
 A voir plus loin, à voir le fond
 À voir c'qui font avec nos vies
 Pis j'vous en prie v'nez pas m'conter
 Qu'y a rien à faire, rien à changer
 Qu'l'avenir est fait comme le passé
 Pis qu'vous avez tout essayé
 Tu peux dormir sur tes lauriers
 Quand c'pas ta vie qu'est su'l'métier

La question serait plutôt de savoir s'il est possible de concevoir l'utilitaire comme une valeur aussi essentielle que la valeur esthétique, si l'une des fonctions de l'art serait justement, d'une part, l'engagement à travers du texte, et d'autre part, l'action concrète qu'une oeuvre peut générer. Il serait restrictif de limiter l'art au domaine de l'engagement politique et social, tout comme il est restrictif de limiter l'art à un engagement abstrait. Le genre ne définit pas d'emblée la valeur artistique, et pour juger de cette dernière, il faut procéder à une analyse formelle du texte, comme pour n'importe quelle autre oeuvre écrite. Au chapitre suivant, les chansons politiques citées seront très variées: certaines s'intègrent dans le mouvement culturel de la Nueva Canción et sont maintenant des classiques alors que d'autres possèdent moins de valeur esthétique et sont de nature pamphlétaire et de type fonctionnel. Dans le cadre de cet essai, elles sont toutes pertinentes, puisqu'elles participent aux liens complexes qui relie la chanson et la politique.

L'artiste engagé

Si la chanson politique possède un rôle bien défini, il en va de même pour l'artiste engagé. Une réflexion de Víctor Jara, qui oppose l'artiste engagé à l'artiste bourgeois, permet de situer la place de l'artiste à l'intérieur de la société:

El artista es revolucionario cuando empieza a entender que es uno de los cientos de rostros que protagonizan la historia de un pueblo. Cuando eso suceda vamos a tener artistas revolucionarios de verdad. La burguesía, durante muchos años, nos ha hecho creer a los artistas que somos seres especiales, que nuestra sensibilidad nos permite vivir al margen de los acontecimientos, rodeados de la gloria, del dinero, de la fama, de la publicidad. Y no es así. Un artista revolucionario tiene que ser uno de los cientos, de los miles de manos que están trabajando y construyendo la historia.¹²

Paradoxalement, le rôle de l'artiste engagé serait justement de ne pas se donner un rôle, ou du moins, pas un rôle qui se voudrait au-dessus de la population. Ce lien direct qui doit unir l'artiste engagé au peuple, qui fait de lui une partie intégrante de la société est un leitmotiv dans les propos de la majorité des auteurs-compositeurs-interprètes de la Nueva Canción Chilena interrogés sur la question. Le chanteur engagé s'oppose à la chanson commerciale qui, elle, opère une dépolitisation de la chanson, qui affecte surtout la jeunesse. Mattelart parle d'un « orden juvenil », qui évolue parallèlement aux autres sphères de la société, comme le politique. Ce dernier est créé par « [...] el ámbito del consumo que le proporciona entretenimientos, ídolos, moda, música, polariza los intereses sobre un estilo de vida, un estilo de ser joven que se da siempre como *universalizador*, es decir que desconoce las discriminaciones fundamentales »¹³. La chanson commerciale, à travers la création de « fan club » et d'idoles, présente une image bien loin de la réalité et n'amène pas les classes économiques plus pauvres à

¹² René Largo Farias, *La Nueva Canción Chilena*, Cuadernos Casa de Chile, México, 1977, p.36.

¹³ Michèle Mattelart, « El conformismo revoltoso de la canción popular », dans *Cuadernos de la realidad nacional*, no.5, septembre 1970, p.204.

s'auto-analyser, pour ensuite trouver des solutions aux problèmes concrets, ce que propose la chanson engagée au Chili.

La juventud latinoamericana vive una realidad pobre. Una muchacha de 17 o 18 años, de un barrio cualquiera, uno de los siete hijos de un matrimonio de obrero, que tiene que buscar el agua a seis cuadra de distancia, que duerme de a cuatro en una cama, que estudia y la escuela se le hace un infierno por la promiscuidad y los problemas familiares, por la miseria, escucha a Raphael en la radio a cada instante, cantándole el amor. Y lee en una revista que está enamorado de una niña linda, [...] que descansa en una isla del Mediterráneo, después de sus constantes giras, y tiene autos, y esta niña se encuentra con él en París. Entonces esa muchacha obrera ingresa al « fan club » de Raphael, ¿por qué? Porque busca encontrar un color más agradable a todo ese color oscuro que la rodea, y cada vez se va evadiendo y conformándose más, y odiando a su propia clase. [...] Partimos de fuentes muy específicas, de lo que es el canto y lo que es el instrumento que utiliza el pueblo para expresarse. [...] Tocando el charango, nos dimos cuenta que le estábamos entregando al pueblo chileno un conocimiento y una identificación con sus propias cosas. Cosas que ellos desconocían no por ignorancia sino porque eran mantenidas en la ignorancia.¹⁴

Ainsi, l'artiste engagé doit rester ancré dans la réalité sociale, avec toutes les injustices qu'elle comporte. Il ne s'agit pas de camoufler la réalité, mais de la mettre à nue, avec les différentes réalités sociales dont elle est composée et les différents quotidiens vécus. La tâche de l'artiste va plus loin que la simple composition de chanson. Contrairement à l'artiste plus commercial, voire même à l'art pur, l'art engagé ne peut se contenter de simples paroles. Le rôle de l'artiste derrière l'œuvre devient beaucoup plus important que dans d'autres genres. Víctor Jara, dans un entretien, déclare : « Yo creo que la guitarra toma fuerza cuando el hombre que está detrás de ella es realmente un revolucionario. Yo entiendo que un artista comprometido tiene una responsabilidad mucho más grande que el otro artista, el no comprometido »¹⁵. En effet, on s'attend généralement à ce qu'un artiste engagé soit

¹⁴ Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Ediciones Literatura Americana Reunida, Madrid, 1984, p.49.

¹⁵ René Largo Farias, *La Nueva Canción Chilena*, Casa de Chile, México, 1977, p.36.

conséquent, dans sa vie personnelle, avec les paroles et les discours qu'il tient à travers la chanson. Cette exigence est très particulière au genre de la chanson engagée. On exige rarement aux chanteurs de ballades amoureuses qu'ils vivent leurs histoires d'amour à l'image de ce qu'ils écrivent dans leurs chansons. Le sérieux de l'artiste engagé est jugé plus souvent sur ses actions que sur ses chansons. Un exemple récent au Québec peut illustrer ces derniers propos. Les Cowboys Fringants, un jeune groupe québécois qui s'affiche comme souverainiste, autant sur scène, à travers les textes de quelques chansons, que hors scène, lors d'entrevues accordées, se sont fait reprocher, par leur public et quelques médias, leur présence à un concert offert gratuitement dans le cadre des festivités de la fête du Canada en 2003. Un artiste populaire qui n'a jamais émis d'idées politiques dans ses textes n'aura pas à encourir ce genre de reproches. On attend donc plus de l'artiste engagé, on attend de lui qu'il soit *responsable* et qu'il s'implique dans la société, à la fois comme artiste et comme individu. On demande au chanteur à la fois d'être un représentant de l'art et un acteur social; son rôle est donc double. Dans ce contexte, l'art ne peut évoluer indépendamment du quotidien : les deux sphères sont intimement liées. Il n'est pas étonnant que, traditionnellement, l'artiste engagé s'implique concrètement dans une ou plusieurs causes sociales ou politiques. Selon Carrasco, l'art politique surgit de l'implication de l'artiste dans son milieu, et non seulement dans l'écriture de belles paroles sans écho concret :

Esto no quiere decir que el compromiso sea una mera actitud personal, una bella intención o loable predisposición a cantar y hacer música para los trabajadores. El compromiso es el contacto real de los artistas con la lucha política y en concreto con las organizaciones políticas o de masas, contacto donde surge un arte de contenido y forma directamente determinado por esta relación.¹⁶

¹⁶ Eduardo Carrasco, « Musica chilena y identidad cultural » dans *Araucaria de Chile*, no.2, Peralta ediciones, Madrid, 1978, p.116.

Cet engagement complet de l'artiste s'observe davantage au Chili qu'au Québec. Ces différences seront mises en relief lors des chapitres traitant spécifiquement des deux pays. Le mouvement culturel de la Nueva Canción Chilena a littéralement accompagné le mouvement politique de l'Unidad Popular de Salvador Allende : rares sont les auteurs de chansons politiques qui n'ont pas sillonné le pays lors de la campagne présidentielle de 1970 pour appuyer le programme de l'Unité Populaire. Au Québec, la chanson politique a évolué d'une manière distincte, presque indépendamment des mouvements politiques à proprement parler : c'est-à-dire que la chanson a tenu un discours sur l'identité culturelle et le nationalisme bien avant que ce discours soit endossé par un parti politique d'envergure, comme ce fut le cas en 1976, avec l'élection du Parti Québécois. Ainsi, la chanson politique peut donc évoluer en dehors des cadres stricts de l'engagement quotidien, elle peut finalement devancer la politique. La réflexion de Carrasco, citée ci-haut, permet de saisir l'importance pour l'artiste engagé d'être conséquent dans la réalité avec le discours qu'il tient dans son art. Par contre, l'action de l'artiste ne saurait seulement exister à travers des organisations bien limitées. Par exemple, une manifestation culturelle peut finalement posséder une grande portée politique, sans pour autant que cette dernière devienne une action politique¹⁷.

De plus, l'action politique attribuée le plus souvent à l'artiste, du moins dans le cas du Chili, reste tout de même, à la base, culturelle. C'est-à-dire que le rôle politique

¹⁷ Un exemple illustrant ce propos est le spectacle « Une fois cinq », donné sur les plaines d'Abraham le 21 juin 1976 et sur le Mont-Royal le 23 juin de la même année. Gilles Vigneault, Robert Charlebois, Claude Léveillée, Yvon Deschamps et Jean-Pierre Ferland sont les cinq protagonistes de cette soirée. Bien qu'aujourd'hui ce genre de spectacle de groupe soit devenu une tradition lors de la St-Jean Baptiste, en 1976, il s'agissait d'une première. Plus d'un demi million de Québécois ont assisté à ce spectacle, sans compter les téléspectateurs. Ce spectacle prit une ampleur politique sans précédent et s'inscrit dans le contexte de l'époque, où le Parti Québécois devenait de plus en plus populaire. De nombreuses chansons nationalistes ont donné un ton politique à ce regroupement culturel, comme *Il me reste un pays*, *Les gens de mon pays*, *L'étoile d'Amérique* et *The frog song*. Par contre, on

joué par l'artiste est rarement celui de discourir devant une assemblée ou de distribuer des pamphlets. L'artiste, généralement, s'implique politiquement en chanson. On revient donc au texte, puisque c'est ce dernier avant tout qui sert la politique. Bien que les autres aspects demeurent importants, par exemple l'attente d'une cohérence entre la parole et l'action, c'est le texte qui va définir avant tout une chanson politique dans le cadre de cette analyse, et c'est le répertoire politique d'un artiste qui définira ce dernier comme engagé, au moins au sens artistique.

La fonction de l'artiste engagé

La fonction social du chanteur engagé est défini comme suit par Dino Pancani et Reiner Canales :

Socialmente, el cantautor, como la mayoría de los artistas, cumple un rol sensitivo y formador : está alerta a los movimientos de su época y de su lugar, escucha problemas, ya sea los que ve afuera como los que le golpean; busca alternativas, se entristece, se alegra, entristece y alegra; además, es difícil desconocer el rol formador de los cantautores al establecer, desarrollar, clarificar, entusiasmar en torno a determinadas ideas o personas.¹⁸

L'artiste engagé est donc à l'écoute des tendances, des courants et des contradictions qui ont lieu dans sa société. Il représente une partie de la société, le plus souvent les classes défavorisées, puisque la dénonciation qui caractérise son art se fait nécessairement à l'encontre des groupes qui possèdent le pouvoir. L'exemple du Chili est à ce niveau très intéressant, puisque la prise de pouvoir par l'Unité Populaire a rendu fautive cette dernière affirmation. Fernando Barraza rappelle une blague qui circula peu après l'élection de septembre 1970 :

ne peut dire qu'il s'agit là d'une action politique claire, comme lorsque qu'un chanteur au Chili offre un spectacle où il vante directement les politiques d'Allende.

¹⁸ Reiner Canales, Dino Pancani, « El cantautor, voz y conciencia de su tiempo », dans *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, LOM Ediciones, coll. « Entre mares », Santiago, 1999, p.14.

- ¿Supiste? Se acaba la Nueva Canción Chilena.
- No! ¿Por qué?
- Ya no tendrá contra qué protestar...¹⁹

Il sera vu, dans le chapitre traitant du Chili, comment la Nueva Canción s'est repositionnée, et qu'il peut arriver que la chanson engagée ne soit pas synonyme d'opposition à l'autorité. Mais il reste qu'en général, la chanson politique est engagée pour quelque chose qui reste à atteindre et qu'elle a le plus souvent les yeux tournés vers le futur. L'engagement de l'artiste prend racine dans le collectif : « El cantautor parte de la palabra entorno. La palabra entorno es sintonía de contemporaneidades, archivo o floración de simultaneidades. Nunca es solo palabra individual; siempre es colectiva »²⁰. Le chanteur engagé révèle l'identité plurielle du *je* et installe un dialogue entre le *je* et le *nous*. Il transcende l'individualité, propre à plusieurs types d'art, pour se faire porte-voix d'une collectivité. En ce qui concerne la culture politique à proprement parler, Rodrigo Torres souligne que cette dernière a toujours fait partie de la culture populaire. Les valeurs de solidarité souvent mises de l'avant dans ce genre de chansons, s'intègrent aussi dans la tradition de la culture populaire. Généralement, les fondements de la musique politique ne se retrouvent pas du côté du militantisme politique, mais plutôt dans la sensibilité populaire.

Esta unidad en que la voz del individuo se confunde con la voz de su pueblo ha sido siempre y precisamente la forma más profunda de definir lo popular. Es así como lo popular se hace político y lo político se hace popular.²¹

Dans cette optique, le dénominateur politique peut prendre un sens beaucoup plus large, et s'éloigne, comme vu plus haut, du simple militantisme.

¹⁹ Fernando Barraza, *La Nueva Canción Chilena*, Editora Nacional Quimantú Ltda, coll. « Nosotros los chilenos », Santiago, 1972, p.59.

²⁰ Reiner Canales, Dino Pancari, « El cantautor, voz y conciencia de su tiempo », *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, LOM Ediciones, Coll. « Entre mares », Santiago, 1999, p.9.

La chanson : de l'engagement au politique

La chanson engagée est un concept fourre-tout qui mérite d'être étudiée dans les rapports qu'elle entretient avec la politique. Ainsi, si la chanson politique est toujours engagée, la chanson engagée n'est pas toujours politique, du moins au sens premier du terme. Carrasco offre une définition plus large du politique, où entreraient les chansons engagées :

La conciencia política puede ser entendida en sentido amplio, como sentido de la solidaridad, como sentido de los valores humanistas, como denuncia de la indiferencia, como sentido de los valores humanistas, como denuncia de la indiferencia, como sentido de los valores ecológicos, como sentido de los valores sociales [...]²².

Dans la présente étude, la chanson politique fait référence à la chanson directement reliée à un projet politique concret, qui s'inscrit dans un contexte historique et politique précis, et le cas échéant, qui est reliée à un parti politique proposant de rendre réalité ce projet politique. La chanson engagée, quant à elle, fait référence à toutes chansons qui se préoccupent de valeurs sociales collectives. Cette dernière peut aussi être politique, dans le sens où la politique rejoint les valeurs populaires énumérées plus haut. De plus, la notion d'engagement prend nécessairement un sens collectif. Par contre, il est juste de souligner qu'une chanson de style plus intimiste, par exemple, peut aussi être engagée. L'engagement possède un aspect plus individuel : par exemple, Linda Lemay a écrit une chanson, *Époustouflante*, qui décrit les résultats désastreux de la visite d'une femme au salon de coiffure, alors qu'elle s'apprête à rencontrer un homme pour la première fois. On peut voir dans cette chanson une dénonciation de toutes les contraintes esthétiques

²¹ Eduardo Carrasco Pirard, « Canción popular y política », dans *Música popular en América Latina*, Edición Rodrigo Torres, Santiago, 1999, p.70.

²² *Ibid.*, p.66.

auxquelles les femmes doivent se soumettre, ces dernières étant quotidiennement confrontées à des images stéréotypées de la beauté féminine. Or, le ton de la chanson n'est pas revendicatif, il est plutôt descriptif, et la narration de cette chanson est supportée par un *je* qui ne semble pas vouloir se fondre dans un *nous* collectif. Le ton est très personnel; c'est une tranche de vie que l'auteure nous raconte. Ce type d'engagement plus intimiste est aussi très important, même s'il est moins direct. Une façon différente de chanter l'amour, de nouvelles paroles pour décrire un quotidien, sont d'autres facettes de la chanson engagée. Par contre, dans le cadre de cette étude, la chanson engagée sera toujours liée à la chanson politique dans le sens idéologique du terme. Elle sera donc retenue que dans son aspect collectif, puisqu'un projet politique ne peut être individuel.

Une autre question pourrait être soulevée, à savoir si la chanson engagée est toujours de gauche. La définition de Carrasco citée plus haut fait référence à des valeurs traditionnellement attribuées à la gauche. D'emblée, deux problèmes se posent. Tout d'abord, décerner une idéologie politique implique dès lors que tout engagement social est nécessairement politique, ce qui ne tient pas compte de l'engagement individuel, qui est possible hors d'un cadre stricte et délimité par les rouages d'un système politique ou hors de l'endossement d'une idéologie précise. Patricio Manns établit une distinction entre la chanson politique et la chanson de protestation :

La canción de protesta se inscribe en una corriente que, a partir de variantes tibias de la música llamada « Comercial », quiere expresar un repudio sin ideología al sistema, a la organización social, a la sociedad en general, a la organización familiar, al trabajo, a los complejos industriales, a la ciudad atiborrada de hormigón y de hierro. Creo que corresponde a una manifestación no política y que su centro de actividad se encuentra en las sociedades industrializadas más que en los países en vías de desarrollo.²³

²³ Patricio Manns, « Música chilena e identidad cultural », dans *Araucaria de Chile*, no.2, Peralta ediciones, Madrid, 1978, p.119.

Ce genre de chanson de protestation est très présent au Québec. Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ont donné plusieurs chansons qui, tout en restant dans le circuit commercial, dénoncent les travers de la société industrialisée. Jean Leloup, avec entre autre *1990*, Les Colocs avec *Pis si ô moins*, *Tassez-vous de d'là* et *Tout seul*, toutes trois tirées du disque *Dehors Novembre*, Plume Latraverse avec *Les Humains* et *Les Pauvres* sont des exemples, parmi plusieurs autres, de chanteurs ou de groupes qui ont écrit des textes engagés sans endosser une idéologie particulière. Il est possible de parler d'un engagement plus diffus, dont les balises ne sont pas précises et qui s'oppose au discours dominant, sans s'inscrire dans un discours idéologique de gauche. Ensuite, cela sous-entend que toutes les chansons politiques engagées ont toujours la même vision globale. Même s'il est vrai que généralement, l'art engagé se situe à gauche, il arrive que la chanson politique appuie le discours dominant. Au Québec, la plupart des chansons engagées, tous genres confondus, tiennent un discours orienté dans la même direction et soutenu par des valeurs semblables. Par contre, au Chili, il est intéressant de noter qu'il y a eu quelques chansons, lorsque l'Unité Populaire détenait le pouvoir, qui revendiquaient un retour à l'ancien ordre des choses et mettaient en garde le peuple contre les dangers du socialisme. Ces chansons sont toutes aussi engagées que celles qui prônent, par exemple, le partage des richesses ou l'implication de l'ouvrier dans la direction d'une usine. Sous-entendre que toute chanson engagée est de gauche est une généralisation hâtive. Dans le cadre de cette étude, il est entendu que la chanson engagée dont il sera question défend un système de valeurs généralement attribué à l'idéologie politique gauchiste. Il est bon par contre de préciser qu'au Québec, par exemple, la chanson engagée accorde une grande place au thème du nationalisme. Elle s'accompagne bien sûr d'une idéologie politique, mais qui ne s'inscrit pas d'emblée

d'un côté ou d'un autre, bien que l'image d'un nouvel État québécois, tel que traité dans la chanson nationaliste, ait souvent pris les caractéristiques d'un État de gauche. Mais cette idéologie politique, bien que souvent liée à l'idée du pays, reste plus un sous thème de cette époque, puisque la revendication première était la création d'un pays souverain.

Au chapitre suivant, les chansons politiques citées appartiennent à différentes catégories : la chanson révolutionnaire ou de lutte, l'hymne ou la marche, la chanson pamphlétaire, avec des fins directement propagandistes, ainsi que les « cantante ». Ces dernières se retrouvent toutes dans la Nueva Canción, et nous verrons leurs divers modes d'application ainsi que leurs différentes fonctions. En ce qui a trait au Québec, la chanson politique s'est définie d'une manière différente, et pour cela, les sous-catégories ne sont pas les mêmes. Par exemple, la « Cantante » est une chanson composée de différents actes, qui allie musique savante et musique populaire et relate le plus souvent un récit historique. Or, ce type de récit n'a pas d'équivalent dans la chanson québécoise. La chanson politique au Québec est dans un sens plus uniforme, mais aussi plus libre des différentes contraintes de genres qui se sont peu à peu installées dans le courant de la Nueva Canción.

Chapitre 3: La Nueva Canción Chilena

Contexte historique, social et politique

La Nueva Canción Chilena, comme tout mouvement culturel, s'inscrit dans un contexte historique et politique bien précis, qui sera ici résumé. Les années soixante et soixante-dix ont été au Chili le théâtre de grands changements sociaux, qui s'inscrivent à l'intérieur d'un mouvement mondial. Par contre, la situation sociale qui prévalait à cette époque ne peut être séparée du contexte spécifique à l'Amérique latine. La Révolution cubaine attire l'attention des forces politiques de gauche de tout le continent latino-américain, puisque pour la première fois un pays s'oppose, avec succès, à l'impérialisme états-unien. Toute l'Amérique latine vit une étape de définition identitaire, politique et économique. Des thèmes comme l'impérialisme culturel, le développement industriel menant à la substitution des biens importés pour contrer la dépendance économique, tout comme la Révolution cubaine mobilisent les populations. La guerre du Vietnam devient aussi un symbole de lutte contre les États-Unis, et nombreuses sont les actions entreprises par différents pays pour démontrer leur solidarité envers ce peuple opprimé. Du côté culturel, le groupe Quilapayún sort le disque *Por Vietnam*, qui met de l'avant l'idée d'une seule cause commune à tous les pays exploités, et donne donc un côté mondial à cette lutte. Plusieurs autres artistes écriront sur ce conflit, dont Víctor Jara avec la chanson *El derecho de vivir en paz*, tirée du disque du même nom. Le discours anti-impérialiste s'accroît dans la deuxième moitié des années soixante, atteignant son point culminant avec la mort d'Ernesto Guevara, le Che, véritable

figure mythique des mouvements révolutionnaires. De nombreuses chansons et poèmes lui seront dédiés.

Le Chili n'échappe pas à cette remise en question continentale, et les années soixante sont marquées par plusieurs réformes à différents niveaux. Globalement, la société chilienne est en mutation. En 1962, le Chili est le pays hôte du mondial de soccer; cet événement ouvre le Chili, pays isolé de par sa géographie, sur le monde, et revêt la même importance que l'exposition universelle tenue à Montréal pour le Québec. De plus, l'organisation du mondial motive l'implantation de la télévision, qui devient, avec la création du Canal Nacional sous Frei, le véhicule d'informations le plus important et le lieu où se discutent les enjeux nationaux, du Nord du Chili à l'extrême Sud.

Une industrialisation rapide lors des années quarante et cinquante a amené une forte concentration de travailleurs dans les zones urbaines, ce qui permet de dépasser le caractère agricole et rural qui caractérisait jusqu'alors la société chilienne. Les travailleurs demandent de meilleures conditions de travail et l'organisation syndicale croît considérablement de 1950 à 1970, dû entre autre à la fondation de la CUT (Central Unica de Trabajadores) en 1953. En 1973, les travailleurs syndiqués forment près de 20% de la main d'œuvre totale. La syndicalisation dans le milieu agricole fait aussi des percées au début de la décennie, pour monter en flèche suite à l'approbation d'une loi permettant aux

ouvriers agricoles de se regrouper en organisations lors de la Réforme agraire, en 1967.¹ De nouveaux acteurs sociaux sont présents :

Estos nuevos actores sociales son fundamentalmente la juventud, el campesinado y los pobladores marginales de las grandes urbes; también tienen un rol importante la intelectualidad y la Iglesia. Con ellos se introducen en la sociedad nuevas temáticas, referentes al cambio social, a la independencia nacional y a la integración latinoamericana, que se expresan en fenómenos como la modernización industrial, la reforma agraria, la reforma universitaria, y en el plano de la cultura musical nacional, en la renovación del folklore.²

Ces réformes seront effectuées par le Partido Demócrata Cristiano (PDC), sous la gouverne d'Eduardo Frei, qui remporte les élections présidentielles de 1964 avec 56% des votes. Salvador Allende, représentant de la gauche, obtient 39% des voix, alors que le Partido Radical termine avec 6% des votes. Le programme présenté par Allende était semblable à celui présenté par Frei. Le débat, au milieu du contexte latino-américain décrit plus haut, prend alors figure dans l'opposition entre démocratie et communisme, le PDC faisant voler le spectre, avec l'élection d'Allende, d'une dictature communiste. C'est ainsi que Frei promet « una Revolución en Libertad », qui propose de mettre en oeuvre les réformes suivantes : tout d'abord, la réforme agraire de 1967, vivement critiquée, devait initialement permettre la création de 100 000 nouveaux propriétaires, le plus souvent en co-propriété ou en coopérative paysanne, en redéfinissant les limites de la propriété. Dans les faits, seulement 1200 terres ont été confisquées. De plus, la campagne

¹ Mariana Aylwin et al., *Chile en el siglo XX*, Editorial Planeta Chilena, Santiago, 2001, p.250.

² Rodrigo Torres, *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, CENECA, Santiago, 1980, p.23.

chilienne a été dans ces années le lieu de beaucoup de violence, puisque cette réforme mal encadrée n'était pas toujours respectée par les grands propriétaires terriens, qui renvoyaient sans raison des ouvriers, en usant souvent de violence. Les abus n'étaient toutefois pas à sens unique puisque des paysans prenaient possession illégalement de terres.

Ensuite, le gouvernement Frei a amorcé la nationalisation du cuivre, première richesse naturelle du Chili, qui en est le premier exportateur mondial. L'État chilien, lors de cette nationalisation partielle et progressive, s'est porté acquéreur de plusieurs actions de grandes compagnies. Par exemple, en 1967, le gouvernement achète 51% des actions de El Teniente, 30% de La Andina et 25% de la Exótica. En 1969, le gouvernement Frei devient propriétaire de 51% des actions d'Anaconda, qui gère plusieurs mines du Chili, dont la plus grande, Chuquicamata. Dans ces mêmes années, la capacité de raffinage du cuivre augmente considérablement (390 000 tonnes en 1964 contre 750 000 en 1970). De plus, la Corporación del Cobre (Codelco), qui existe encore aujourd'hui, contrôle la commercialisation du cuivre. Par contre, comme dans le cas de la Réforme agraire, les réalisations sont bien en dessous des promesses, puisqu'une grande partie des mines et des usines sont encore en possession de mains étrangères, majoritairement états-uniennes. La Réforme universitaire, mise en branle en 1965, avait comme premier objectif de faciliter l'accès à l'éducation pour tous et de donner plus de pouvoir décisionnel aux étudiants. Le niveau d'éducation moyen de la population chilienne était, en 1964, de 4,2 ans d'études, baissant à 2,4 ans d'études en régions rurales. Cette

réforme, ponctuée de nombreuses grèves étudiantes, a eu des effets positifs, particulièrement dans le domaine de l'enseignement technique, où il y a eu une augmentation de 25% de diplômés annuellement, entre 1968 et 1970. Elle a, de plus, permis une conscientisation accrue de la classe étudiante quant à son rôle dans le fonctionnement de l'université et, plus généralement, dans la société.

Malgré ses nombreuses réformes, la Revolución en Libertad déçoit plusieurs groupes de la société, qui avaient placé beaucoup d'espoir en Frei. En effet, la société chilienne se polarise de plus en plus, ce qui entraîne une agitation sociale croissante. Quelques manifestations tournent à la violence et les Forces Armées répriment brutalement plusieurs mouvements de rébellion. L'incident de Puerto Montt augmente la tension politique : plusieurs familles sans logis occupaient des terres vacantes. L'affrontement entre les policiers et les familles a fait 8 morts et une cinquantaine de blessés. L'action politique de la gauche se radicalise. En 1967, une faction de l'Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) dont la base du mouvement se trouve à la Havane, s'installe au Chili. Cette organisation prône la lutte armée pour arriver à un régime socialiste. De plus, la même année, le Partido Socialista adopte une motion qui proclame la légitimité de la violence révolutionnaire, seule capable d'assurer la victoire de la « Révolution Socialiste ». Plusieurs lieux deviennent la cible d'attentats de la part des mouvements d'extrême-gauche (par exemple les bureaux du quotidien *El Mercurio*, réputé de droite et le consulat des États-Unis). En 1965 naît le Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), qui s'inscrit dans la lignée de l'OLAS, et encourage à la

guérilla. Peu de temps après, le Partido Comunista devient l'Unidad Popular, qui regroupe des radicaux, des socialdémocrates, des socialistes et quelques rebelles de la DC, qui était minée, après quatre années au pouvoir, par des conflits internes.

C'est dans ce contexte très agité que sont déclenchées les élections présidentielles de septembre 1970. Allende obtient la première majorité, avec 36% des suffrages, tandis que Jorge Alessandri en accumule 34% et Rodomiro Tomic 27%. Comme aucun parti n'a obtenu la majorité absolue, c'est au Congrès National d'entériner l'un des deux premiers partis. Généralement, il s'agit d'une formalité et le Congrès, selon la Constitution, choisit le parti ayant obtenu la plus forte majorité. Or, dans le contexte social de l'époque, la décision d'approuver un parti socialiste ne va pas de soi, et la période de réflexion du Congrès est marquée par l'assassinat du commandant en chef des Forces Armées, René Schneider, qui avait déclaré en mai 1970 que l'Ejército respecterait la première majorité et qu'il ferait honneur au processus établi dans la Constitution. Cet assassinat n'a tout de même pas empêché le Congrès de confier la présidence à Allende, le 4 novembre 1970.

L'U.P. propose de continuer les changements amorcés par le gouvernement Frei, mais plus en profondeur, et bien sûr, prévoit socialiser l'État chilien.³ Dès son arrivée au pouvoir, l'U.P. augmente les salaires, intègre à son cabinet des ministres des ouvriers et des paysans et nationalise immédiatement quelques fabriques de textile. La Réforme agraire suit son cours, et en un an, l'U.P. exproprie autant de terres que l'avait fait en tout un mandat le gouvernement antérieur. La

³ Cette partie sur le gouvernement d'Allende s'appuie principalement sur livre de Luis Corvalán, *El gobierno de Salvador Allende*, LOM Ediciones, Santiago, 2003, p.15-65.

nationalisation du cuivre sera l'un des accomplissements majeurs du gouvernement d'Allende. Le 11 juillet 1971, jour où toutes les mines de cuivre ont été nationalisées, est déclaré « Día de la Dignidad Nacional ». Allende propose un projet de loi, *Areas de la Economía y participación de los trabajadores*, qui prévoit la création de trois aires de propriété : l'aire privée, mixte et sociale, cette dernière étant majoritaire et supportée par 93 entreprises de base. Cette même année, Allende étatisé les banques du pays. En novembre, Fidel Castro fait une visite officielle, ce qui avive la colère de la droite et donne lieu à plusieurs confrontations et manifestations, dont la fameuse « marcha de las cacerolas vacías », première manifestation anti-U.P., majoritairement composée de femmes provenant de quartiers bourgeois. De plus en plus, une campagne de peur orchestrée par les partis de droite réveille le spectre d'une dictature communiste. Le boycott des compagnies états-uniennes, en réponse à la nationalisation des mines de cuivre, porte un dur coup à l'économie chilienne. Le pays vit une crise politique intense; plusieurs secteurs de gauche, regroupés sous la bannière « Avanzar sin transar » sont insatisfaits de la vitesse à laquelle sont effectuées les réformes et demandent au gouvernement d'Allende d'aller plus loin et plus vite dans sa « voie au socialisme ». L'opposition de la droite se fait de plus en plus sentir. En 1972 est créé une coalition des partis de droite (CODE), qui accentue l'offensive pour déstabiliser l'U.P. Cet organisme finance plusieurs grèves, comme celle des transporteurs qui a paralysé le pays pendant plusieurs semaines et les États-Unis, dirigés alors par Richard Nixon, interviennent en finançant plusieurs organisations

de droite. En octobre 1972, le gouvernement décrète l'état d'urgence. Les attentats de groupes d'extrême-droite, comme « Patria y Libertad », se multiplient. En septembre 1973, Allende annonce son intention de consulter la population, par le biais d'un plébiscite, afin de résoudre la crise, mais quelques jours plus tard, le coup d'État a lieu, sous les ordres du Général Pinochet, alors commandant en chef des Forces Armées, qui instaure une dictature qui gouvernera le pays jusqu'en 1990. La Nueva Canción Chilena, mouvement culturel au départ, n'aura d'autre choix, dans ce contexte des années soixante marquées par les luttes étudiantes et ouvrières, de se joindre aux revendications politiques des partis de gauche de l'époque. Nous verrons comment cette dernière s'est politisée, pour devenir un acteur de premier plan dans la campagne de Salvador Allende, puis un mobilisateur important lors des années mouvementées de l'U.P. Comme le souligne Sergio Alfaro, « [...] la canción popular es vista por algunos músicos de este período como un buen medio de propaganda y educación social, y su mensaje se tornará más coyuntural en la medida en que se agudiza la lucha político-social en el país »⁴.

Naissance du mouvement culturel (1960-1967)

La Nueva Canción n'a pas été le seul mouvement musical des années soixante; elle coexistait avec plusieurs styles musicaux. En résumé, le début de la décennie est marqué par le courant appelé « Nueva Ola ». Plusieurs groupes reprenaient, en espagnol, des succès anglais ou américains et ce mouvement eut

⁴ Sergio Araya Alfaro *et al.*, *Música popular chilena 20 años (1970-1990)*, Juan Pablo Gonzalez Editores, Santiago, 1995, p.88.

l'effet bénéfique d'ouvrir la porte à la chanson commerciale chantée en castillan. La deuxième moitié de la décennie fut quant à elle marquée par le « Beat Chileno », dont les trois courants sont le néo-folklore, la balade romantique et la musique tropicale de danse. Le rock chileno apparaît au début des années soixante-dix. S'ajoute à cela évidemment le rock'n roll anglais et américain, qui connut une forte popularité au Chili, d'autant plus qu'aucun quota de musique nationale, jusqu'en 1970, n'était imposé aux radios. Osvaldo Rodriguez résume ainsi l'esprit musical qui prévalait au début des années soixante au Chili :

La mayoría de la juventud chilena de los años sesenta bailaba danzas norteamericanas impuestas por los medios de comunicación, en especial la radio. Se bailaba rock-and-roll, swing, slow, o bien boleros cubanos, cha-cha-cha o mambo. [...] Sin embargo, toda una juventud progresista, de origen clase media, estudiantil, más radicalizada y comprometida con la realidad, empezaba a buscar algo que cantar en castellano y que interpretase mejor sus inquietudes.⁵

Ainsi, la Nueva Canción est née d'un désir populaire d'entendre des compositions chiliennes, qui reflétaient l'identité et les préoccupations du peuple chilien, d'autant plus que le contexte latino-américain était propice à l'apparition d'un courant culturel s'attachant à dénoncer les injustices sociales. Par contre, Barraza fait remarquer que la Nueva Canción n'est pas, au début, un mouvement organisé : « Como es natural, la Nueva Canción Chilena no nació con una definición conceptual y musical. Ni lanzó ningún manifiesto o declaración de principios »⁶. Peu à peu, l'existence de plusieurs créateurs ayant un dénominateur commun donne

⁵ Osvaldo Rodriguez Musso, *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*, Ediciones Casa de las Americas, La Habana, 1988, p.60.

forme au mouvement musical. Ce qui caractérise avant tout la Nueva Canción est son contenu à caractère social et ses racines folkloriques. En effet, Violeta Parra, qui est sans contredit la mère de ce mouvement, a effectué un immense travail de compilation folklorique, visant à empêcher la disparition de dizaines de chansons traditionnelles, qui n'avaient, avant elle, aucun support médiatique pour assurer leur pérennité. Violeta Parra, selon Fabio Salas, apporte à la chanson populaire ces trois éléments principaux⁷ : tout d'abord, elle sauve de l'oubli, en parcourant tout le pays, la musique folklorique de racines paysannes. Elle urbanise cette dernière, qu'elle popularise dans les villes, principalement à Santiago. Deuxièmement, avec Parra apparaît la figure de chanteur-compositeur, qui était quasi-inexistante avant elle au Chili. Dernièrement, elle insère un contenu social et une critique politique dans des textes de chansons, ce qui constitue aussi une nouveauté. Violeta Parra n'est pas la seule à effectuer ce travail de recherche sur la chanson folklorique. Margot Loyola et plusieurs « conjunto » parcourent le pays dans les années cinquante et au début des années soixante pour sortir de l'oubli la chanson traditionnelle. Ce travail, loin d'être banal, fera découvrir la musique populaire chilienne à de nombreux artistes de la nouvelle génération (Víctor Jara, Isabel et Ángel Parra, Rolando Alarcón, Quilapayún, etc.), qui s'inspireront du travail de Parra et intégreront des instruments de musique folkloriques, comme la quena, le

⁶ Fernando Barraza, *La Nueva Canción Chilena*, Editora Nacional Quimantú Ltda, coll. « Nosotros los Chilenos », Santiago, 1972, p.32.

⁷ Fabio Salas Zúñiga, *La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003, p.60-61.

zampoña, le charango, et des thèmes traditionnels dans leurs chansons. Orrego

Salas explique l'apport de Violeta Parra :

El aporte de esta última al desarrollo de la nueva canción chilena fué básico. De la total adhesión al folklore que su obra revela, de su identificación con el pueblo, con sus problemas y sus sueños, con sus luchas y realidades surge tanto lo chileno y tradicional como lo universal, lo dinámico y contemporáneo de su arte.⁸

Parra sera l'auteure de chansons importantes, comme *Gracias a la vida*, *Yo canto a la diferencia* et *Arauco tiene una pena*. Peu à peu, à travers divers événements, la Nueva Canción prend forme; elle se caractérise par un souci de traduire et d'interpréter la réalité et par une critique de l'ordre établi. Ses thèmes principaux au départ sont la dépendance culturelle, le sous-développement, l'injustice sociale et la société de consommation. La solidarité continentale est aussi un thème récurrent dans la Nueva Canción. Certains thèmes s'ajouteront au fur et à mesure que le mouvement se retrouvera lié à la politique, ce qui sera vu plus loin.

Les premiers artistes de la Nueva Canción sont confrontés à des problèmes de diffusion. La plupart des médias appartiennent à la bourgeoisie ou à la DC et la chanson à contenu social n'est pas bienvenue sur leurs ondes. Plusieurs chansons sont victimes de la censure appliquée par les radiodiffuseurs et les artistes doivent trouver une alternative pour faire connaître leur matériel⁹. À ce sujet, la Nueva Canción est un exemple d'un mouvement culturel qui a su s'imposer hors des

⁸ Juan Orrego Salas, « La nueva canción chilena : tradición, espíritu y contenido de su música », dans *Cuadernos CASA de Chile*, no.31, Ediciones Casa de Chile en México, México, 1980, p.7.

⁹ Par exemple, une chanson interprétée par Victor Jara, *La beata*, provoqua un scandale et « la Oficina de Informaciones de la Presidencia de la República » interdit sa diffusion et retira le disque du marché. Cette chanson, qui mettait en scène une femme, stéréotype de vertu et de piété, qui avait finalement une aventure avec son curé, était pourtant une chanson traditionnelle dont l'écriture datait de plus de cent ans.

cadres traditionnels de diffusion. Il y a eu une forme d'institutionnalisation populaire des moyens de diffusion, à travers la création de peñas, de festivals, d'assemblées populaires, ce qui permit, dans la deuxième partie de la décennie soixante, de rejoindre un public toujours grandissant. Il est pertinent d'étudier les moyens utilisés par la Nueva Canción, puisque sa politisation prend racine dans ses lieux de performance et à travers ses moyens de diffusion.

Le fer de lance a sans contredit été la création de la Peña de los Parra, en 1965, par Violeta Parra et ses deux enfants, Isabel et Ángel. Située à Santiago, cette peña a été à l'origine des débuts de nombreux artistes, dont Víctor Jara, Patricio Manns et Rolando Alarcón. Au départ, il s'agissait de créer un lieu de diffusion pour la chanson folklorique, mais son grand succès eut vite fait d'obliger les artistes à renouveler le matériel présenté, et ces derniers commencèrent à présenter leurs propres compositions. Ainsi, de simples interprètes de chansons folkloriques, la plupart des artistes qui se produisent à la Peña, souvent avec l'aide de Violeta Parra, deviennent des auteurs-compositeurs-interprètes. La même année, Valparaíso se dote de la « Peña del puerto », où Payo Grondona, chanteur urbain, fait ses débuts. En 1966 sont fondées la Peña del Mar, à Viña del Mar et la Peña de l'Universidad Técnica del Estado, cette dernière recevant plusieurs groupes musicaux étudiants, dont Quilapayún et Inti Illimani, qui seront des interprètes très impliqués dans la campagne présidentielle d'Allende. Partout au pays, ce type de local dédié à la musique apparaît et les peñas connaissent un énorme succès. Diane Cornell-Dury résume le déroulement d'une soirée type dans une peña :

El público muchas veces llegaba a la peña cerca de las 10 de la noche, y la música empezaba después de una hora. Como los intérpretes, la gran parte del público venía de la clase media, pero también de la clase obrera. [...] Se servía comida típica chilena, por ejemplo, empanadas y sopaipillas, acompañadas por café, té, vino y pisco sour. Los músicos actuaban en el centro de la peña con un reflector proyectado a ellos, y se esperaba que el público escuchara críticamente su música. El estilo de un cantante que se acompañaba con la guitarra era el más común, ya que servía para subrayar las letras y proyectar una imagen de simplicidad.¹⁰

Peu à peu, le rôle de la peña se transforme, et cette dernière devient un lieu de solidarité et d'échange entre les intellectuels de gauche, la classe moyenne et la classe ouvrière. Plusieurs chansons interdites à la radio sont chantées dans les peñas; par exemple *La beata* de Jara dont il a été question plus haut y est très populaire et c'est comme cela que les peñas prennent une direction de plus en plus idéologique, qui devient politique à cause du contexte historique. Non tant, au début, à cause de leur texte, sinon à cause du contexte d'énonciation et de performance des peñas, qui deviennent progressivement un lieu d'opposition à la censure et, par ricochet, au discours dominant. La popularité de ces dernières amène la création du premier Festival de la Nueva Canción Chilena en 1969, qui décerne le premier prix à la chanson de Victor Jara, *Plegaria a un Labrador*. Cette chanson, qui reprend la formule du « Notre Père » pour dénoncer l'exploitation, donnera le ton à la direction que prendra la Nueva Canción :

Libranos de aquel que nos domina
en la miseria
Tráenos tu reino de justicia
e igualdad

Hágase por fin tu voluntad
aquí en la tierra
Dáenos tu fuerza y tu valor
al combatir

¹⁰ Diane Cornell-Drury, « Significar el compromiso político : la música de la peña chilena », dans *Música popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Edición Rodrigo Torres A., Santiago, 1999, p.78.

Sopla como el viento la flor
de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañon de mi fusil

Sopla como el viento la flor
de la quebrada
Limpia como el fuego
el cañon de mi fusil.

Lors du deuxième festival, le premier prix ira à la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis. Alors que les deux premiers festivals ont connu un grand succès, le troisième, en 1971, ne réussit pas à attirer un grand public, probablement à cause du contexte politique et social très tendu cette année-là. Il n'en demeure pas moins que ces festivals, surtout le premier, a permis à la Nueva Canción de rejoindre un public beaucoup plus large qu'avec les peñas. De plus, la création de ce festival a servi, en quelque sorte, de consécration à la Nueva Canción; cette dernière n'était plus une simple alternative musicale qui se déroulait dans quelques locaux fréquentés par des habitués, mais devenait un pôle dominant de la culture nationale.

La Nueva Canción, qui prit son élan hors du circuit commercial, a finalement réussi à s'y intégrer, grâce à la mise sur pied de l'émission de radio « Chile ríe y canta » et à la création de l'étiquette de disque DICAP. Cette émission, qui existait depuis 1963, s'est positionnée peu à peu en faveur des artistes de la Nueva Canción et elle est devenue une véritable tribune pour ces derniers dans la deuxième moitié de la décennie. Les effets bénéfiques ne se limitaient pas seulement à l'espace radiophonique, puisque cette émission organisait des discussions, des petits festivals, des expositions et des discussions sur le thème de la chanson. La création en 1968 de DICAP (Discoteca del Cantar Popular) permit la parution de disques jusque-là boudés par les grandes maisons de disque. En tant que distributeur indépendant, DICAP n'a pas à se plier à des contraintes idéologiques, du moins pas

à celles traditionnellement en vigueur, et le disque y est considéré comme un véhicule de culture et non pas comme un produit commercial axé sur le profit. Le premier disque sorti chez DICAP est un album de Quilapayún, *Por Vietnam!* et jusqu'en 1973, la majorité des disques de la Nueva Canción passent par DICAP. Ce dernier a donc joué un rôle important, et la majorité des albums appuyant directement l'UP ont pu être diffusés grâce à lui. Deux autres distributeurs ont aussi appuyé la Nueva Canción; il s'agit de DEMON et d'ARENA. La Nueva Canción, en quelques années, est devenue un grand mouvement culturel, rejoignant diverses classes sociales. Comme le souligne Santander,

La creación de este circuito paralelo, que fue aumentado de importancia a medida que se producía el avance de las fuerzas populares, es uno de los factores que explica el carácter con que se dio el movimiento de la nueva canción chilena. Mientras en muchos otros países latino-americanos, la canción comprometida tuvo que someterse a las limitaciones de la industria del disco y de los canales de difusión tradicionales, el movimiento chileno logró establecer sus propias estructuras, afirmandose en el movimiento de masas que lo sostenía.¹¹

À l'aube de la campagne présidentielle, la Nueva Canción, mouvement musical populaire qui puise dans les racines de la chanson folklorique et qui est à l'écoute des revendications de la population, donnera son appui au programme socialiste de l'Unité Populaire, qui rejoint les thèmes d'égalité et de justice qui se retrouvent dans leurs chansons depuis déjà quelques années.

¹¹ Ignacio Q. Santander, *Quilapayún*, Ediciones Júcar, coll. « Los juglares », Barcelona, 1983, p.50.

Chapitre 4 : Vers une politisation du mouvement culturel

La vía chilena al socialismo (1969-1970)

La Nueva Canción Chilena, en 1969 et 1970, a créé un climat de mobilisation en faveur du parti de Salvador Allende. Depuis ses débuts, la Nueva Canción a été un mouvement culturel engagé socialement, qui s'attardait à dénoncer les injustices de toutes sortes. Elle a évolué parallèlement au courant politique officiel, pour finalement se fondre dans le mouvement politique qui a mobilisé une partie du Chili à de cette époque. La première chanson directement politique de la Nueva Canción est attribuée à Violeta Parra : « [...] *La Carta* de Violeta Parra es sin lugar a duda el primer antecedente para las creaciones posteriores que hacen alusión a la situación política contingente »¹.

Me mandaron una carta
por el correo temprano,
en esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano,
y sin compasión, con grillos,
por la calle lo arrastraron, si.
[...] Yo que me encuentro tan lejos
esperando una noticia,
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia,
los hambrientos piden pan,
plomo les da la milicia, si.

[...] Habrase visto insolencia,
barbaria y alevosía,
de presentar el trabuco
y matar a sangre fría
a quien defensa no tiene
con las dos manos vacías, si.

La carta que he recibido
me pide contestación,
yo pido que se propale
por toda la población,
que el « león » es un sanguinario
en toda generación, si.

Cette chanson, écrite de Paris par Parra suite à la réception d'une lettre lui apprenant la mort de son frère, a connu beaucoup de succès dans les peñas. Deux autres faits marquent une coupure dans le mouvement culturel. Tout d'abord, la

¹ Rodrigo E. Sandoval Díaz, *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973); Neofolklore y Nueva Canción Chilena*, tesis a la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998, p.77.

chanson de Víctor Jara, *Preguntas por Puerto Montt*. Cette chanson est tirée du disque *La Población*, qui est un disque à « thème », conçu en douze chansons qui décrivent divers aspects ou préoccupations des « poblaciones », quartiers très pauvres, situés en périphérie de Santiago. La chanson, écrite en 1969, invoque directement le ministre de l'Intérieur de la DC, Edmundo Pérez Zujovic :

Muy bien, voy a preguntar
por tí, por tí, por aquel
por tí, que quedaste sólo
y el que murió sin saber.
[...] Usted debe responder,
Señor Pérez Zujovic,
Por qué al pueblo indefenso
Contestaron con fusil.
Señor Pérez, su conciencia
La enterró en un ataúd
Y no limpiarán sus manos
Toda la lluvia del sur.

Murió sin saber por qué
le acribillaron el pecho,
luchando por el derecho
De un suelo para vivir.
!Ay, qué ser más infeliz
el que mandó disparar,
sabiendo cómo evitar
Una matanza tan vil!
!Puerto Montt, oh Puerto Montt!

La question est posée directement au coupable politique. Si ce procédé, jusqu'en 1969, est plutôt rare, les chansons faisant appel directement à des acteurs politiques de l'actualité seront légions dans les années qui suivent. En effet, plus la tension augmentera au Chili, plus des « chansons-réponses » à des événements politiques seront écrites et des exemples seront vus plus loin. Le deuxième fait marquant est l'introduction au disque *Basta*, sorti en 1969 par Quilapayún, sûrement l'un des groupes les plus impliqués politiquement et qui ont fait paraître, de 1968 à 1973, plus d'une dizaine d'albums. *Basta* est un disque qui comporte 12 chansons, toutes très clairement engagées, ce qui est aussi une nouveauté, puisqu'il ne faut pas oublier que la Nueva Canción n'est pas, à cette époque, principalement un mouvement engagé politiquement; elle traite de plusieurs autres thèmes, comme

l'amour, la famille, etc. Voici quelques titres du disque, qui donne le ton à l'ensemble de l'album : *A la mina no voy*, *La muralla*, *Porque los pobres no tienen*, *Patron*, *Basta ya!!*. Encore plus que le texte des chansons, c'est l'introduction au disque qui pose clairement l'engagement politique du groupe :

Todos los artistas que tienen la posibilidad de hacerlo, de entregar su labor a la causa revolucionaria, con ello no sólo cumplen su responsabilidad con la clase obrera, sino también con el arte, puesto que en una época de explotación y miseria, [...] los artistas que se ponen al margen de la sociedad [...] traicionan la esencia misma del arte, el afán de liberar, de educar, de elevar al hombre. La sociedad burguesa quiere que el arte sea un factor más de enajenación; los artistas debemos transformarlo en un arma revolucionaria hasta que la contradicción que actualmente existe entre el arte y la sociedad, sea por fin superada. Esta superación se llama revolución [...] Este lugar de combate ha sido ocupado por artistas, cuyos nombres están ya confundidos para siempre con la lucha revolucionaria de nuestro pueblo : el primero, Recabarren [fondateur du parti communiste au Chili]; los últimos, Violeta Parra y Pablo Neruda. El ejemplo que nos han dado es la luz que nos guía.²

Cette longue citation fait ressortir plusieurs éléments clés de l'engagement du mouvement culturel dans le contexte politique. Bien qu'elle soit présente dans un disque particulier de Quilapayún, cette introduction-manifeste résume bien la position idéologique de la majorité des artistes de la Nueva Canción qui participèrent au triomphe de l'U.P. Tout d'abord, la conception très marxiste de l'art qui apparaît dans ces lignes servira de justification à bien des chansons de style utilitaire. Ce genre de chansons, dont quelques exemples seront exposés plus loin, trouvent leur justification artistique justement dans cette optique où l'art de cette époque ne peut passer à côté du mouvement révolutionnaire qui bouleverse la société; il se doit de le transporter, de le chanter. Ensuite, l'allusion aux idées de

² Ignacio Q. Santander, *Quilapayún*, Ediciones Júcar, coll. « Los juglares », Barcelona, 1983, p.52.

Recabarren plutôt qu'à son rôle politique exprime bien une idée qui se retrouvera dans de nombreuses chansons: l'Unidad popular n'est pas un simple parti politique, mais un mouvement, démocratique et révolutionnaire. S'il obtient le pouvoir, ce n'est pas un parti qui dirigera le Chili, mais bien le peuple lui-même. Les artistes de la Nueva Canción, dans cette optique, n'appuient pas tellement un parti, au sens traditionnel du terme, mais un mouvement du peuple, ce qui rejoint la vocation populaire première de ce mouvement culturel. Finalement, la recherche de figures emblématiques et fondatrices avec la référence à Violeta Parra, décédée en 1967, et à Pablo Neruda, tente de donner une histoire à cette implication politique du mouvement culturel, qui en est encore à ses balbutiements. D'ailleurs, au fil des ans, ces deux figures, avec celles de Víctor Jara, deviendront les références culturelles chiliennes les plus importantes des années soixante.

Durant l'été 1970, la campagne électorale est déclenchée, et pour la troisième fois, le candidat Salvador Allende parcourt le pays. Bien qu'il ait reçu l'appui de quelques artistes lors de ses campagnes précédentes (Víctor Jara et Patricio Manns l'avaient déjà accompagné), l'ampleur du mouvement culturel qui est derrière lui prend cette fois une toute autre allure³. Allende lui-même a demandé aux chanteurs de devenir des protagonistes historiques et de travailler à la construction de ce qu'il appelait « la vía chilena al socialismo », c'est-à-dire

³ La chanson n'est pas le seul agitateur culturel qui appuie la campagne de l'Unidad Popular. Plusieurs initiatives populaires à caractère artistique voient le jour. Par exemple, « La Brigada Ramona Parra »[ce nom est un hommage à Ramona Parra, militante communiste qui fut tuée (avec plusieurs autres) lors d'une manifestation à la Plaza Bulnes, sous le gouvernement de Duhalde, en 1946], un jeune groupe de peintres, créaient en équipe des murales politiques dans tout le Chili. La Brigada Ramona Parra a réalisé plus de 16 000 murales ou graffitis lors de la campagne électorale.

parvenir à atteindre le socialisme démocratiquement. Ainsi, plusieurs chanteurs répondent à son appel et se rejoignent sous le slogan « No hay revolución sin canciones ». Cette collaboration de la Nueva Canción au projet de l'U.P. prend plusieurs formes. Tout d'abord, certains artistes accompagnent physiquement Allende lors de sa campagne. Par exemple, Patricio Manns, a été, avec Pablo Neruda, un des périodistes attitrés d'Allende. Il avait comme mission d'enregistrer tous les discours puis d'en faire une sélection pour ensuite les envoyer à Santiago, où ces derniers passaient sur les ondes des quelques postes de radio qui appuyaient la campagne de l'U.P. Plusieurs autres chanteurs ont offert un soutien plus artistique, donnant des spectacles à travers tout le Chili. Inti-Illimani a présenté plus de 100 spectacles en rapport avec la campagne électorale. Víctor Jara et Isabel Parra ont parcouru la campagne chilienne, tandis que d'autres chanteurs, comme Payo Grondona et Héctor Pavez, se sont concentrés dans les « poblaciones » en périphérie de Santiago. Dans ce contexte bien précis, il est intéressant de noter que les chanteurs ne présentent pas un spectacle dans un lieu fixe, attendant la venue du public, mais vont plutôt « chercher » un nouveau public, que ce soit dans des réunions de militants, des fabriques, des universités, ou dans des villages.

Les textes des chansons se politisent de plus en plus lors de la campagne, et les auteurs écrivent plusieurs chansons ancrées dans l'actualité du moment ainsi que des chansons transmettant le message de l'Unidad Popular. Ángel Parra l'énonce de cette façon dans un manifeste: « Nuestras canciones se han convertido en un arma peligrosa que podría contribuir a despertar al que duerma. [...] El

deber del canto popular es estar junto a su pueblo. Si hoy el pueblo marcha tras la Unidad Popular, los cantores populares vamos a ella »⁴. Le contact avec le public est souvent très direct. Par exemple, le groupe Quilapayún, qui a été l'un des groupes qui a accompagné Allende dans sa campagne, illustre bien le lien étroit qui devait unir le chanteur populaire de cette époque au peuple :

El contacto con los trabajadores no sólo se hacía desde el escenario, pues en muchas ocasiones, después de los recitales, se organizaban reuniones en las cuales se llegaba incluso hasta una discusión abierta sobre la dirección que debían tener las canciones. Así, el repertorio del grupo fue ajustándose cada vez más a las expectativas populares y la influencia del Quilapayún creció considerablemente.⁵

La Nueva Canción a pu devenir un acteur politique influant justement parce qu'elle était, avant tout, un mouvement populaire.

Plusieurs thèmes sont présents dans les chansons de la campagne. Il y a tout d'abord l'opposition aux forces armées et à la droite qui revient souvent. L'une des chansons les plus représentatives est certainement *En septiembre canta el gallo*, d'Isabel Parra. Elle fait référence à Alessandri, le candidat de droite qui se présente comme un sauveur de la patrie chilienne mise en danger par la montée du communisme. Tout au long de la chanson, elle défait les arguments de ce parti, pour conclure, avec optimisme : « Me voy por este camino, yo no he perdido la confianza, no me vengán con más engaños, en septiembre cantaré el gallo ». D'autres chansons ancrées dans la réalité du moment deviennent très populaires : *El alma llena de banderas*, de Víctor Jara, qui dénonce l'utilisation de la force lors

⁴ Rodrigo E. Sandoval Díaz, *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973); Neofolklore y Nueva Canción Chilena*, tesis a la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, p.94.

⁵ Ignacio Q. Santander, *Quilapayún*, Ediciones Júcar, coll. « Los juglares », Barcelona, 1983, p.56.

d'une manifestation étudiante qui a causée des morts, en juillet 1970, ainsi que *Las casitas del Barrio Alto*, *El maldito enano* de Quilapayún et *Canciones funcionales* de Ángel Parra. D'autres chansons sont tournées vers l'U.P; elles s'attardent plus à décrire les bienfaits d'un futur gouvernement socialiste que les méfaits de la droite. L'*Unidad Popular* d'Ángel Parra invite directement la population à voter pour ce parti : « El pueblo se juega entero en septiembre compañero, trabajo, lucha y verdad es la Unidad Popular ». Parra insiste sur la nécessité de posséder la volonté de vaincre et de l'importance décisive de cette élection sur l'avenir du Chili. Dans la majorité des compositions écrites lors de la campagne électorale, une critique sociale et l'appel à l'action concrète sont présents. Mais ce qui prédomine, c'est la grande confiance qu'une victoire de l'U.P. transformera toutes les facettes de la vie du peuple chilien. Ce positivisme, souvent à la limite du réalisme, était sans doute nécessaire pour arriver à mobiliser les gens et à leur donner espoir. Le socialisme a réponse à tout : des injustices sociales et économiques en passant par la dépendance culturel, voir même jusqu'au bonheur individuel, qui prendra racine dans le bonheur collectif d'un peuple chilien solidaire. Cette hyper-valorisation d'un mouvement politique sera aussi présente au Québec, où le projet nationaliste, et dans sa foulée la libération de l'emprise anglophone sur le peuple québécois, permet de croire à une société juste et égale. Dans ce cadre, la référence à l'Autre, puis l'opposition à ce dernier sous-tend une bonne partie du discours libérateur. Dans le cas du Chili, l'Autre prend deux figures : il y a l'opresseur chilien, représenté par l'idéologie de droite, qui mène l'économie chilienne en y appliquant

un modèle de libéralisme pur, puis, figure encore plus importante, l'opresseur étranger, plus spécifiquement les États-Unis. Ainsi, si les chansons dénonçant les pratiques libéralistes de la droite chilienne étaient nombreuses, celles dénonçant l'impérialisme l'étaient encore plus. La prise de pouvoir par l'U.P. signifie la fin de la domination de ces deux puissances. La chanson qui a apporté le plus grand apport musical à la campagne d'Allende, transformée en hymne de cette dernière, est *Venceremos*, écrite et composée par Sergio Ortega et Claudio Iturra et chantée par Quilapayún.

Desde el hondo crisol de la patria
se levanta el clamor popular.
Ya se anuncia la nueva alborada,
todo Chile comienza a cantar [...]

Sembraremos las tierras de gloria,
Socialista será el porvenir.
Todos juntos seremos la historia,
a cumplir, a cumplir, a cumplir.

(refrain) Venceremos, venceremos,
mil cadenas habrá que romper,
Venceremos, venceremos,
la miseria sabremos vencer.

Rosa ardiente de nuestra bandera
la mujer ya se ha unido al clamor,
la Unidad Popular vencedora,
Será tumba del yanqui opresor.

Cette chanson reprend plusieurs thèmes énoncés plus haut, dont l'opposition à l'Autre, ici la droite et le « yanqui ». L'autre expression la plus claire de ce type de chanson révolutionnaire-démocratique est la *Canción del poder popular*, écrite par Luis Advis et Julio Rojas et interprété par Inti-Illimani :

Si nuestra tierra nos pide
tenemos que ser nosotros
los que levantamos Chile
así es que, a poner el hombre

Todos vénganse a juntar
tenemos la puerta abierta
y la Unidad Popular
es para todo el que quiera.

Vamos a llevar las riendas
de todos nuestros asuntos
y que de una vez se entienda
hombre y mujer todos juntos.

Echaremos fuera al yanki
y su lenguaje siniestro
con la Unidad Popular
ahora somos gobierno (refrain)

(refrain) Porque esta vez ne se trata
de cambiar un Presidente
será el pueblo quien construya
un Chile bien diferente

La Patria se verá grande
con su tierra liberada.
porque tenemos la llave
ahora la cosa marcha [...]

Ces deux chansons montrent bien l'un des aspects les plus importants du discours de cette campagne : avec l'U.P., c'est le peuple qui détiendra les rênes du pouvoir. Le sentiment d'urgence transparaît dans l'importance historique accordée à l'élection. Le caractère distinct et nouveau (« esta vez no se trata de cambiar un Presidente ») rappelle qu'il s'agit-là d'une occasion unique, pour les Chiliens, de changer radicalement l'état des choses, dont l'oppression et la domination du « yanqui ». *Venceremos* glorifie de la même façon le projet collectif, et avec la *Canción del poder popular*, ces chansons s'inscrivent dans la lignée des chansons de combat, de dénonciation, qui démontrent une vision prophétique et euphorique de l'avenir. Par contre, la majorité des chansons ne présentent pas la prise du pouvoir par le peuple comme magique; déjà, on se prépare à défendre les acquis du pouvoir potentiellement gagné et on enjoint le peuple à la prudence. La Nueva Canción, même si elle possède une bonne part d'idéalisme, ne présente pas en général la victoire de l'U.P. comme un rêve qui se réalisera seul. Au contraire, le peuple est appelé à lutter et à combattre pour faire de ce rêve une réalité, et surtout pour conserver cette nouvelle réalité. Ce scepticisme des auteurs de la Nueva Canción ira en s'accroissant lors des années suivantes, face aux mesures de sabotage prises par les groupes de droite. Paradoxalement, la démocratie rend la révolution encore plus fragile, et même si les chanteurs prônent une chanson

« révolutionnaire-démocratique », ils restent conscients des faiblesses pouvant découler d'une lutte démocratique. C'est pourquoi plusieurs chanteurs et groupes s'attardent à dénoncer, ponctuellement, certaines manœuvres de la droite, et que cette dernière prend, avec les États-Uniens, la figure de l'ennemie à combattre.

L'opposition à l'Autre, si elle est partie intégrante du discours de la Nueva Canción, n'est pas le moteur principal de ce dernier. La présentation du peuple chilien à la fois comme victime et comme vainqueur et maître de son destin dilue un discours qui aurait pu, sans cela, devenir monologique et tomber dans un misérabilisme extrême et dans une idéologie d'opposition. Comme dit plus haut, il y a plusieurs chansons politiques « positives », qui encouragent un vote pour l'U.P., en vantant les valeurs défendues par ce parti. Si l'Autre demeure une figure développée, le « nous » l'est aussi, d'une façon positive, et il n'acquiert pas son identité seulement dans l'opposition à l'Autre. L'un des moyens utilisés par la Nueva Canción est la réhabilitation, à travers une relecture de l'histoire, de plusieurs protagonistes et événements historiques. Une identité collective se fortifie avec la construction de mythes, de lieux communs et de figures symboliques qui unissent une collectivité. Créer des références chiliennes et latino-américaines est un processus important de réappropriation qui s'inscrit dans la lutte politique de la fin des années soixante et le début des années soixante-dix. Même si ces chansons ne sont pas politiques de la même manière que celles données en exemple ci-haut, elles participent activement au projet politique général mis en branle dans ces années. Par exemple, Manuel Rodríguez, Luis Emilio Recabarren, dont il a déjà été

question plus haut et José Manuel Balmaceda⁶ deviendront les protagonistes de plusieurs chansons. La Nueva Canción restituera aussi plusieurs figures reliées au mouvement d'indépendance de plusieurs pays de l'Amérique Latine, n'hésitant pas à emprunter au passage des compositions d'Uruguay ou d'Argentine⁷. Au plan continental, les figures d'Ernesto Guevara, d'Artigas et de Simón Bolívar seront aussi très présentes. En plus des personnages historiques, la Nueva Canción effectue une relecture de plusieurs événements historiques, les sauvant ainsi de l'oubli. L'exemple le plus achevé est sans doute *La Cantata Popular Santa María de Iquique*, de Luis Advis. Cette « cantata », qui relate en douze épisodes le massacre de travailleurs et de leurs familles à Iquique en 1907, apporte beaucoup sur le plan artistique. Comme le note Osvaldo Rodríguez,

La Cantata Santa María de Iquique ha probado que una obra de largo aliento, compuesta por un músico de conservatorio, puede transformarse en música de masas, lo que nunca antes había sucedido en la historia de la música chilena. [...] esa obra representa una conquista fundamental para la música popular qui enriqueció y potenció enormemente su ámbito expresivo.⁸

⁶ L'exemple de la figure de José Manuel Balmaceda (président de 1886-1891) démontre la subjectivité idéologique avec laquelle se construit le discours historique. Balmaceda sera glorifié à la fois par la Nueva Canción et l'U.P. et, par la suite, par la dictature de Pinochet. La première a mis l'accent sur l'intérêt que ce président a démontré pour l'amélioration des conditions de vie des travailleurs et paysans ainsi que sur ses idées qui prônaient un contrôle national des ressources naturelles. La dictature a de son côté mis l'accent sur sa conception de l'État, qui se basait sur le « Republicanismo Portaliano ». La pensée de Portales est à l'origine de la restructuration de l'État moderne chilien et de la Constitution de 1833, qui accordait une grande place à l'armée dans le gouvernement. À ce sujet, consulter le livre de Mario Góngora, *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Universitaria, coll. « Imagen de Chile », Santiago, 1986, p.70-73.

⁷ Par exemple, la chanson de l'uruguayen Rubén Lenna, *La segunda independencia*, sera incorporée au répertoire de la Nueva Canción. Cette dernière invite les pays latino-américains à s'unir dans la lutte contre l'impérialisme américain.

⁸ Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Ediciones literatura Americana Reunida, Madrid, 1984, p.135.

Cette «cantata» donne naissance à un spectacle, qui sera présenté à travers tout le Chili, dans lequel des habitants d'Iquique, transformés pour l'occasion en acteurs, jouent le déroulement du massacre, accompagnés par le texte et la musique de la « cantata ». La composition d'Advis n'évolue pas seule et plusieurs autres chansons ressortent de l'oubli divers faits historiques.

Un dernier aspect important dans le processus de politisation de la Nueva Canción est son rapport à la religion. Le Chili est un pays très catholique et l'Église détient beaucoup de pouvoir à cette époque. La religion et la figure de Dieu sont, depuis le début, présents dans plusieurs chansons. Par contre, à mesure que la polarisation politique s'effectue dans la société chilienne, plusieurs chanteurs se distancieront du discours de l'Église, puisque ses représentants se montrent réticents à appuyer la vague révolutionnaire qui soulevait le Chili. Les artistes ne renient pas le discours de l'Église, ils le recyclent pour l'adapter à leur message. La chanson *Plegaria a un Labrador* de Jara, citée plus haut, qui reprend la forme de la prière en est un bon exemple. Le ton est parfois plus direct, comme dans la chanson de Violeta Parra *Porque los pobres no tienen*, reprise par Isabel Parra lors de la campagne électorale :

Por qué los pobres no tienen,
a donde volver la vista
la vuelven hacia los cielos
con esperanza infinita
de encontrar lo que a su hermano
en este mundo le quitan

[...] y pa' seguir la mentira
les viene su confesor.
les dice que Dios no quiere
ninguna revolución
ni pliego ni sindicato
que ofenden su corazón [...]

On y dénonce l'abdication et la tranquille acceptation de l'Église catholique face à l'exploitation dont sont victimes plusieurs groupes de la société. Cette dénonciation sera présente dans plusieurs chansons, qui rappellent que si l'Église n'appuie pas un mouvement révolutionnaire qui prône plus de justice et d'humanité, Dieu, de son côté, ne peut aller à l'encontre d'une révolution qui rejoint les valeurs de base de ses enseignements; on sépare l'institution et Dieu, donnant ainsi au projet de l'U.P. une valeur spirituelle, sans le soutien de l'Église.

C'est à travers plusieurs mécanismes que la Nueva Canción a peu à peu endossé un discours politique : sa distanciation par rapport aux positions de l'Église, sa réécriture de l'histoire, son implication directe dans la campagne présidentielle, la création de textes mobilisateurs, qui dénoncent les propos tenus par la droite ou qui fortifient le discours de l'U.P., son inclusion dans le projet plus large de libération des pays d'Amérique Latine sont tous des facteurs ayant contribué à la politisation du mouvement culturel populaire. Le rôle de la Nueva Canción dans le triomphe d'Allende a sans contredit été important. Les artistes ont préparé le terrain à l'U.P. et ont permis une conscientisation accrue chez plusieurs secteurs de la société par le biais de la chanson, en particulier la jeunesse, les ouvriers, les femmes et les paysans. À cette étape-ci, le rôle de la Nueva Canción apparaît réellement comme un rôle de conscientisation, même si ses allures de propagande peuvent en faire douter. Il ne faut pas oublier que la Nueva Canción est avant tout un mouvement populaire, qui a librement choisi de s'associer au projet

de l'U.P. Comme Isabel Parra le souligne, lors d'une entrevue accordée à Dino Pancani,

Si yo hago una canción que aparentemente no dice nada, [...] soy la misma persona que hace esa canción « Pongale el hombro, mijito », que hasta un poco panfletaria puede ser, que es una canción muy contingente, que tuve ganas de hacerla en ese momento pa' llamar al trabajo voluntario, pero no la hice porque estaba en un partido político [...] sino que por ganas propias. [...] Esa canción sirvió hartito, sirvió mucho, y yo estaba recontenta de que sirviera, pero no son canciones que están premeditadas ni hubo una reunión de partidos para decirme que yo la hiciera.⁹

La Nueva Canción ne peut être réduite à une simple campagne publicitaire. À la base, elle n'est pas un acteur politique et n'avait donc pas de fin politique. Bien qu'il existe plusieurs chansons lors de la campagne nées de la nécessité, beaucoup d'autres s'inscrivent dans la ligne de départ du mouvement culturel et possèdent une grande valeur artistique, tout en étant utilitaires au niveau politique.

La Nueva Canción et « El Nuevo Chile » (1970-1973)

En septembre 1970, Allende remporte l'élection. La Nueva Canción, après son rôle tenu lors de la campagne, travaillera à la construction et à la réalisation du « pouvoir populaire ». Luís Corvalán explique la conception de la culture sous l'U.P. :

El proceso social que se abre con el triunfo del pueblo irá conformando una nueva cultura orientada a considerar el trabajo humano como el más alto valor, a expresar la voluntad de afirmación e independencia nacional y a conformar una visión crítica de la realidad. [...] ella [la cultura] surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la

⁹ Dino Pancani et Reiner Canales, *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, LOM Ediciones, coll. « Entre Mares », Santiago, 1999, p.44.

colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.¹⁰

Le gouvernement populaire élargit les groupes sociaux qui composent le gouvernement et les acteurs culturels ne seront pas en reste. Plusieurs artistes de la Nueva Canción seront nommés ambassadeurs culturels et participeront à quelques voyages à l'étranger et au Chili pour promouvoir la culture chilienne. De plus, quelques artistes acquerront un statut de travailleurs; la Universidad Técnica del Estado, par exemple, engage Quilapayún, Inti-Illimani, Víctor Jara, Isabel Parra et le groupe Cuncumén. Ces artistes profitent d'un revenu assuré et il est bien sûr évident que ces derniers appuieront sans relâche le gouvernement populaire. La chanson, ayant fait ses preuves lors de la campagne électorale, est maintenant perçue comme un bon médium pour éduquer et mobiliser la population et transmettre le message de l'U.P. Le discours de cette dernière doit nécessairement se transformer et s'adapter à la nouvelle réalité. Claudio Rolle explique le nouveau mandat politique de la Nueva Canción en ces termes :

El tono dominante será en los años siguientes el de invitar a trabajar por construir el nuevo Chile, componiéndose numerosas canciones que exalteen el protagonismo histórico de los sectores populares y destacan la importancia de la toma de conciencia política y social de ellos.¹¹

Le contenu de la Nueva Canción de ces années peut se diviser en trois catégories principales. Il y a tout d'abord les chansons dont les textes défendent et glorifient les nouveaux acquis. Deuxièmement, plusieurs chansons en appellent à

¹⁰ Luis Corvalán, *El gobierno de Salvador Allende*, LOM Ediciones, Sanitago, 2003, p.291.

¹¹ Claudio Rolle, «La Nueva Canción Chilena : el proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende», dans *Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia*, no.2, 2002, p.4.

l'organisation populaire, insistant sur le rôle décisif et historique que chacun peut jouer dans ce « gouvernement du peuple ». Enfin, à partir de 1972, nombreuses seront les compositions qui appellent à la prudence, qui dénoncent le sabotage de la droite et qui disent clairement leurs inquiétudes face à un éventuel coup d'État.

Donc dans un premier temps, les auteurs s'affairent à la construction du « Nuevo Chile ». Comme le résume Osvaldo Rodriguez,

Las nuevas perspectivas de trabajo social, la nacionalización de las riquezas básicas, la reforma agraria, la reforma educacional, la apertura de relaciones con los países socialistas, etc., planteaba un desafío inmenso a los artistas. Había una necesidad inmediata de colaboración, de integración y especialmente de agitación. Era necesario acercarse a los trabajadores no sólo para trabajar junto a ellos sino para explicar también la urgencia de la organización de manera de defender al gobierno recién conquistado.¹²

Les thèmes et les nouveaux défis ne manquent pas. Inti-Illimani lance rapidement l'album *Canto al programa*, édité par DICAP, qui explique, en douze chansons, les différentes mesures qui allaient être mises sur pied par l'U.P. Il y a entre chacune des chansons un « relato », qui présente, d'une façon plus théorique, le propos de la chanson qui vient. Voici quelques titres qui se retrouvent sur ce disque : *Vals de la profundización de la democracia*, *Canción de la propiedad social y privada*, *Canción de la Reforma agraria*, *Vals de la educación para todos*, *Canción de las relaciones internacionales*. Le ton est sans équivoque; il s'agit avant tout d'un disque éducatif et informatif. Transformer une série de mesures sociales et économiques en une oeuvre poétique chantée est un gros défi, que le jeune poète Julio Rojas a plus ou moins réussi à relever. Bien que la musique, composée par

¹² Osvaldo Rodriguez Musso, *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*, Ediciones Casa de las Americas, La Habana, 1988, p.85.

Advis et Ortega, soit de qualité, elle n'arrive pas à effacer le ton un peu facile des textes et les rimes forcées :

Democracia esta vez obtendremos,
 democracia nos sabremos dar,
 democracia del pueblo chileno,
 democracia de pelo y señal.

Par contre, dû à la grande popularité du groupe Inti-Illimani, ce disque a permis de rejoindre les personnes analphabètes, qui avaient peu de recours pour réussir à obtenir de l'information sur les changements sociaux qui les concernaient. Même si, à ce niveau, comme le souligne Rodriguez, le succès a aussi été mitigé- ce n'était pas la majorité du public visé qui possédait un tourne-disque- il n'en demeure pas moins que le disque a réussi à accomplir une partie de son mandat. De plus, les rares chaînes de radio appuyant l'U.P. ont aussi participé à la diffusion de cet album-programme.¹³ Le ton du disque est empreint d'optimisme, qui frise parfois l'utopie –particulièrement avec le recul historique- et plusieurs autres chansons de type descriptifs écrites dans ces années ressemblent à celles présentes sur cet album.

D'autres chansons appellent directement à la mobilisation. Parmi celles-ci, on peut nommer *La marcha de la producción* écrite par Ortega et chantée par Quilapayún, *Que lindo es ser voluntario* de Víctor Jara, *Póngale el hombre mijito*, *La hormiga vecina* et *En esta tierra que tanto quiero* de Isabel Parra, *Canto al Trabajo Voluntario* de Osvaldo Gitano Rodriguez, *La producción* de Los

¹³ En 1971, sur les 135 émetteurs de radios qui existaient, seulement 36 appuyaient, à différents degrés, le gouvernement populaire. Lors du coup d'État, toutes les radios se sont soumises aux ordres de l'Ejército, sauf deux, qui furent bombardées.

Amerindios, *La Cueca de la organización* de Ángel Parra et *Ahora sí el cobre es chileno* de Payo Grondona. Toutes ces chansons insistent sur la responsabilité collective de tous les secteurs populaires, que l'élection d'Allende a amené. Jara écrit :

Que cosa más linda es ser voluntario,
construyendo parques para el vecindario,
levantando puentes, casa y caminos,
siguiendo adelante con nuestro destino sí!

Pour la première fois, le destin de la société chilienne semble être entre les mains des Chiliens eux-mêmes, et les artistes ne cesseront d'insister sur ce point et d'inciter les gens au travail volontaire, puisqu'il est le résultat d'une réelle solidarité collective de même qu'une affirmation d'une identité chilienne en processus de renouvellement. Beaucoup d'artistes, comme au long de la campagne électorale, commentent des faits de l'actualité, comme par exemple la nationalisation du cuivre, qui a fait l'objet de plusieurs chansons. Eduardo Yañez compose cette chanson peu après la proclamation de « el día de la dignidad nacional » :

[...] Nuestro cobre
nacido entre los cerros
y robado por manos extranjeras
cambiado por dinero
no era Chile quien bebía de tu savia
no eran los mineros
y te hacían cañón y te ponían
en contra de los pueblos.

Nuestro cobre
ahora estás en casa
y la patria te recibe emocionada
con vino y con guitarras
son tus dueños los mismos que murieron
[...] de tus frutos saldrá la vida nueva
vendrán tiempos mejores
para siempre el cobre está en las manos
de los trabajadores.

Ces chansons démontrent que la Nueva Canción, même si une partie de son répertoire dénonce les manœuvres anti-démocratiques de la droite, conserve, jusqu'en 1972, un discours positif sur les acquis du peuple chilien. Son discours continue à se faire double, s'adressant tantôt aux gens favorables à l'U.P., tantôt directement aux gens de la droite, comme en fait foi cette chanson d'Isabel Parra : *La compañera rescatable* fait référence à une partie de la bourgeoisie qui appuie le gouvernement d'Allende. La narration de la chanson est à la première personne, le message se faisant ainsi plus direct. La chanson prend le parti d'une dame bourgeoise et démontre les obstacles auxquels elle est confrontée suite à sa prise de position politique :

Me imponen la ley del hielo,
no les cabe en la cabeza,
porque tengo este apellido
y un pasado de burguesa

La Teruca no me invita
ni me incluye en el « tesito »
porque dice que me han visto
en la calle y dando gritos[...]

À travers cette chanson, qui ne fut pas la seule à « tendre la main » à la bourgeoisie, il est possible de voir que la Nueva Canción n'est pas un mouvement obtus qui rejette, mais plutôt un mouvement inclusif. Ce ton de réconciliation ne sera par contre plus présent dans la dernière année de l'U.P., où les attaques envers les groupes de droite se feront directes et cinglantes.

Au cours de ces années, quelques chansons possèdent un rythme plus commercial, qui tranche avec la relative uniformité musicale du mouvement. Ces dernières connaissent un gros succès commercial et sont jouées dans la majorité des radios, malgré leurs textes qui demeurent très engagés. Ces chansons permettent de rejoindre un public plus ample, habitué au rythme festif et dansable de la musique

commerciale, et plus particulièrement états-unienne. Les plus connues sont sans doute *La fiesta del Domingo*, *La Batea* de Quilapayún et *No volveremos atrás* de Eduardo Yáñez. De plus, ces chansons sont le début d'une mobilisation plus concrète; les textes dénoncent de plus en plus des faits et proposent des solutions ancrées dans la réalité. Par exemple, dans *La fiesta del Domingo*, Quilapayún explique littéralement la réalité économique et les conséquences du marché noir organisé par les groupes de droite :

[...] Ayer me contaron
que en el Barrio Alto
tienen muchos pollos para revender
llegan camionetas y los pijecitos
traen muchas cosas para ofrecer

pero en mi barrio no se encuentra nada
!todo lo han fondeado para especular,
esto es el descueve estos sinvergüenza
nos quieren hambrear!

y me voy ahora mismo donde Isabel
y esto del mercado negro vamos a ver
y con todos los amigos
alguna acción habrá que emprender!
los culpables de este embrollo lo
pagarán

son los momios que acaparan para
ganar
Y por eso con mi chica mañana
mismo yo formo una JAP [...]

En plus de dénoncer, Quilapayún invite directement le public à créer une JAP¹⁴, qui semble être l'initiative populaire à entreprendre rapidement pour contrer les effets du marché noir. Les chansons empruntent de plus en plus un vocabulaire « politique », c'est-à-dire des termes utilisés dans la vie quotidienne, les journaux, la télévision, etc. L'art est directement ancré dans la réalité et les artistes n'ont plus recours à des métaphores pour décrire une situation concrète. Le rôle de la Nueva Canción, dans ces derniers mois de l'U.P., en est un de mobilisation. Après avoir invité la population au travail volontaire et à la construction du « Nuevo Chile », les

¹⁴ Les JAP (Juntas de Abastecimiento y Precios) sont des organisations issues des classes ouvrières qui sont apparues pour contrer le marché noir. Les JAP ont établi un système de contrôle populaire sur la distribution et la commercialisation des produits de première nécessité.

chanteurs enjoignent maintenant les gens à concentrer leurs efforts dans la création et l'application de différents moyens pour combattre la droite; il ne s'agit plus de construire un nouveau pays mais de protéger et de défendre les acquis.

En 1972 et 1973, la Nueva Canción devient, pour ainsi dire, un dialogue avec la réalité politique du pays. Le ton devient ironique, sarcastique et caricatural, et la chronique, à l'intérieur de la chanson, prend de plus en plus de place. Pour chaque mesure restrictive ou pour chaque événement contre le gouvernement populaire, il se trouve des chanteurs pour dénoncer et décortiquer le discours anti-U.P. Les exemples sont nombreux. Sergio Ortega, auteur presque toujours interprété par Quilapayún, et Víctor Jara sont peut-être les plus productifs dans l'écriture de ces chansons-réponses, sans être les seuls. En réponse à la manifestation de « las cacerolas vacías », Ortega écrit *Las Ollitas*, dont l'idée directrice est de montrer que si la droite a réalisé une marche avec des casseroles vides, c'est qu'elle en possède plusieurs autres bien remplies dans ses cuisines. Cette chanson, sans être très poétique, a été très populaire et a été peut-être la réponse la plus convaincante à cette marche, qui avait eu un impact important sur l'opinion publique, autant au Chili que dans plusieurs pays étrangers. Ce genre de texte, paradoxalement, permet de ramener un équilibre et de rationaliser le discours sur lequel sont fondées les campagnes de peur. Dans la même lignée, Ortega écrit *El enano maldito*, *La Tribuna*, *Vox Populi*, *Ne se Para la Cuestión* et *A comer merluza!*¹⁵. D'autres chansons ont été écrites sur la grève des camionneurs, sur les

¹⁵ L'une des mesures entreprises par l'Unité populaire fut de sensibiliser la population à changer son régime alimentaire, puisque le Chili perdait d'importantes quantités de produits destinés à la consommation

alliances politiques de la droite en 1973 et sur le financement du gouvernement états-uniens envers des groupes de droite.

Les dernières chansons politiques sont alarmistes et surtout très lucides quant à la possibilité d'un coup d'État : *El golpe* de Payo Grondona, *No cierres los ojos*, de Patricio Manns, *La bala* de Víctor Jara, *Vamos subiendo la cuesta* de Ángel Parra et le groupe Tiempo Nuevo, sur l'air de la chanson *We shall not be moved*, écrit *No nos moverán*, grand succès qui met en garde les groupes de droite et insiste sur la détermination du gouvernement populaire. La chanson de Quilapayún, *!Páralo!* invoque directement Salvador Allende :

Que empiece no más la fiesta,	!Páralo, páralo!
los momios no pasarán :	!la voz del pueblo te lo plantea, Salvador!
les sacaremos la cresta,	!Páralo, páralo!, paremos el conspirador.
como dijo Corvalán. ¹⁶	

En général, la Nueva Canción n'a pas été un mouvement qui sanctionnait la violence; au contraire, dès le début de la campagne, les chanteurs ont insisté sur l'importance de la démocratie dans la construction d'un Chili socialiste. Par contre, dans le climat extrêmement tendu et violent des derniers mois de l'U.P. et face à une conspiration de plus en plus grande et puissante de la droite, certaines chansons

intérieure. Parmi ces derniers, il y a la « merluza », qui se retrouve en abondance près des côtes chiliennes. Le gouvernement a reçu deux bateaux de l'Union soviétique pour faciliter la pêche et la conservation de ce poisson. Or, la propagande de droite soutenait que la « merluza » n'était pas nutritive et que les deux bateaux de pêche donnés par l'Union Soviétique étaient en fait des bateaux-espions. C'est donc en réponse à cette propagande qu'Oterga a écrit cette chanson, dans laquelle Quilapayún chantait une recette expliquant comment apprêter ce met nutritif!

¹⁶ Corvalán est le secrétaire général du Parti Communiste. Face à un éventuel coup d'État, il prononce un discours où il met en garde la droite contre une possible montée de la violence populaire, nécessaire si elle est le dernier moyen pour arriver à conserver le gouvernement populaire. Il est à noter que si Allende n'a jamais encouragé la violence, des groupes de gauche plus extrémistes, comme le MIR, se préparent en 1972 et 1973 à une lutte armée en emmagasinant des armes.

prennent un ton beaucoup plus agressif qu'au début. Bien que ces dernières ne soient pas en majorité, la plupart des chansons écrites en 1973 appellent à la prudence sans pour autant légitimer le recours à la violence, elles ont existé et ont créé des conflits au sein du mouvement culturel. L'engagement de la chanson n'a jamais été remis en question, c'est plutôt la manière de signifier cet engagement qui n'a pas toujours fait consensus. La chanson de Víctor Jara, *Ni chicha ni limoná* ou *La Batea* de Quilapayún en sont des exemples. Ces chansons, contrairement à celle citée plus haut, n'appuient d'aucune façon une révolution violente. Par contre, le ton est agressif et plusieurs insultes sont présentes dans les deux chansons. Musso souligne que,

[...] estas canciones festivas (el ritmo era muy vivo), servían para que el pueblo riese diciendo : « ¡veamos cómo les decimos las verdades cantando! », pero no servían exactamente para ganar aliados a la Unidad Popular sino, en todo caso, lo contrario.¹⁷

Suite à la chanson de Jara, Inti-Illimani, en parallèle à un séminaire de la gauche, publie une lettre ouverte dans laquelle il expose l'idée que ce genre de chansons joue le jeu de la droite au lieu d'aider le processus de changements mis en branle par l'UP. La Nueva Canción ne doit pas tomber dans l'écriture de chansons grossières, qui ne font que rabaisser la droite. L'argument principal du groupe était que la droite n'arriverait jamais à produire d'aussi belles chansons que *Gracias a la vida* ou *Cantata popular Santa María de Iquique*. Dans ces dernières, toute l'essence du mouvement de gauche y est présente, sans que les auteurs aient eu recours à des insultes ou des attaques directes, ces dernières diminuant finalement

¹⁷ Osvaldo Rodríguez Musso, *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*, Ediciones Casa de las Americas, La Habana, 1988, p.90.

le discours de la gauche. Il est à noter qu'après *Ni chicha ni limoná*, Víctor Jara s'est concentré dans l'écriture de chansons plus positives et la plupart du temps très poétiques, devenant l'un des chanteurs ayant donné à la chanson politique ses lettres de noblesse. Ainsi, si certains chanteurs ou certains groupes connaissent des dérapages, motivés particulièrement à la fin par le sabotage de la droite, la majorité d'entre eux écrivent des chansons qui empruntent les différents types de discours optimistes décrits dans ce chapitre. D'ailleurs, comme le souligne avec justesse Musso, les chansons les plus agressives, voire même grossières, ne sont pas celles qui ont eu un grand impact politique et sociale; elles ne sont pas non plus restées dans la mémoire collective et ne se retrouvent jamais, par exemple, dans les nombreuses compilations qui existent de la Nueva Canción.

Les dernières chansons politiques du mouvement culturel, outre celles dénonçant la venue d'un coup d'État, effectuent, si l'on peut dire, un retour aux sources culturelles du mouvement. De très belles chansons sont écrites, et ces dernières appellent plus à la solidarité du peuple, qu'à la lutte contre la droite, et valorisent les valeurs populaires. Elles ne se font plus chroniques de l'actualité, peut-être justement parce que le coup d'État semble impossible à éviter, mais endossent un discours plus intemporel, qui pose la lutte contre l'injustice non plus dans l'immédiat mais à long terme. La chanson de Quilapayún, *El pueblo unido*, écrite par le groupe et Ortega, sort quelques semaines avant le coup d'État. Elle sera reprise par la suite dans de nombreux pays, devenant l'une des chansons politiques les plus importantes dans le monde hispanophone, qui symbolise la lutte des

secteurs populaires contre le capitalisme. Víctor Jara compose *Manifiesto* et *Vientos del pueblo*, cette dernière inspirée d'un poème de Miguel Hernández :

De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera,
los que hablan de libertad

y tienen las manos negras,
los que quieren dividir
a la madre de sus hijos
y quieren reconstruir
la cruz que arrastrara Cristo

[...] no me asusta la amenaza
patrones de la miseria,
la estrella de la esperanza

continuará siendo nuestra.
Vientos del pueblo me llaman,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.
Así cantará el poeta
mientras el alma le suene
por los caminos del mundo
desde ahora y para siempre.

Lors du coup d'État, quelques artistes sont en tournée internationale, dont Quilapayún et Inti-Illimani, et ces derniers ne pourront pas rentrer au pays. La majorité des chanteurs de la Nueva Canción, parmi plusieurs autres artistes, seront obligés de s'exiler, tandis que d'autres subiront la torture et/ou seront assassinés, comme Víctor Jara. Le coup d'État a abruptement mis fin à ce courant culturel initié par Violeta Parra. Les artistes de la Nueva Canción se sont éparpillés dans plus d'une vingtaine de pays, et les compositions écrites en exil ne peuvent être assimilées au mouvement culturel de la Nueva Canción Chilena. À la fin des années soixante-dix, « El Canto Nuevo », mouvement musical s'inspirant de la Nueva Canción, apparaît. Le contexte d'énonciation du Canto Nuevo diffère énormément de celui de la Nueva Canción et il serait intéressant d'analyser comment ce mouvement culturel a réussi peu à peu à insérer un discours politique

dans ses textes, tout en subissant les contraintes de la censure et d'un gouvernement qui ne lui était pas du tout favorable.

Chapitre 5 : La chanson québécoise des années soixante et soixante-dix

Contexte historique, social et politique

La chanson québécoise des années soixante et soixante-dix s'inscrit dans un contexte social et politique bien précis, soit la Révolution tranquille. En effet, selon plusieurs critiques, rarement un courant de chanson a été si étroitement lié à l'histoire d'une société, à ses bouleversements et à ses débats. La Révolution tranquille¹, au sens strict du terme, se réfère à la période de réformes politiques, institutionnelles et sociales réalisées entre 1960 et 1966 par le gouvernement Lesage. Au sens large, elle sous-entend l'ensemble des décennies soixante et soixante-dix, marquées par des réformes continues, par le néo-libéralisme et le néo-nationalisme. Cette période est souvent perçue comme une période de « rattrapage » par rapport aux politiques de Maurice Duplessis; s'il est vrai qu'une coupure nette s'est établie en 1959, les fondements culturels de cette révolution prennent tout de même forme dans les années cinquante.

Tout d'abord, il y a un accroissement de l'État selon le modèle keynésien et une modernisation de l'économie québécoise. Les institutions étatiques sont réformées et de nombreux ministères sont créés. On valorise la place des Canadiens-Français au sein de l'économie québécoise, et c'est à travers l'instauration d'un État providence que ces derniers occuperont de nouveaux postes spécialisés. Une des réformes les plus importantes est la nationalisation de l'électricité, amorcée par Godbout et complétée par le gouvernement Lesage en 1963. En 1964, il y a la réforme du code du travail. Le revenu et les conditions des

travailleurs s'améliorent, alors que les organisations syndicales s'élargissent (FTQ, CSN). L'assistance sociale est réorganisée en 1969, assurant ainsi un revenu à toute personne n'ayant pas d'emploi. En 1971, la réforme de l'assurance-chômage augmente les prestations et le programme touche dorénavant 96% de la main-d'œuvre salariée. Le programme d'assurance santé, qui assure la gratuité des soins de santé à l'ensemble de la population, le régime des rentes, les allocations familiales et les pensions de vieillesse sont tous des programmes qui voient le jour au début de la décennie soixante-dix. En 1972, l'aide juridique et la Régie des loyers sont créées.

Au cours de la Révolution tranquille, le rôle de l'Église, de l'État, des commissions scolaires et des citoyens se redéfinit. Les méthodes pédagogiques, la formation des maîtres et le financement de l'éducation sont remis en question. Une réforme scolaire à tous les niveaux se met en branle au début des années soixante. Le gouvernement veut assurer à tous l'accès à l'éducation et, au cours de cette période, la scolarisation moyenne, particulièrement chez les francophones, augmente considérablement. Le Ministère de l'Éducation est créé en 1964, de même que les Cégeps. On construit plusieurs écoles, à tous les niveaux, et plusieurs universités francophones voient le jour, tandis que celles déjà existantes sont agrandies.

Au niveau idéologique, la société québécoise se transforme aussi. Dès la mort de Duplessis, un nouveau courant se fait sentir en politique, symbolisé par le fameux « Désormais... » de Paul Sauvé. Il y a un rejet des anciennes valeurs, une

¹ Cette partie historique s'appuie en grande partie sur l'ouvrage de Paul-André Linteau, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain : Le Québec depuis 1930, tome II*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 1989.

démocratisation des institutions et des mesures sont prises en vue de consulter plus souvent et plus facilement les citoyens sur diverses questions. Deux idéologies politiques principales se partagent la scène. Il y a tout d'abord le nationalisme québécois réformiste. Ce courant prône une nouvelle définition de la nation, des droits linguistiques et une affirmation du français dans tous les domaines de la vie économique et politique au Québec. La devise « Maître chez nous » résume bien les aspirations de ce courant. Une division aura lieu au sein de cette idéologie, ce qui sera vu plus loin, lorsqu'il sera question des partis politiques. La deuxième idéologie dominante est celle du nationalisme canadien, qui prône un gouvernement centralisateur. Cette idéologie soutient que le Canada n'est pas divisé en deux nations. Deux importants groupes culturels (francophone et anglophone) s'inscrivent, avec d'autres groupes, dans le polyculturalisme qui caractérise le Canada. Ce dernier est conçu comme un État multiculturel, qui doit tendre vers un sentiment d'unité. Ce courant admet une certaine spécificité québécoise, basée sur la culture et la langue, mais qui ne justifie pas la reconnaissance d'une société distincte, et encore moins la création d'un nouveau pays ayant le droit de s'auto-gouverner. Pierre Elliott Trudeau, dans les années soixante-dix, symbolisera avec force cette idéologie et tentera d'instaurer le bilinguisme d'un océan à l'autre.

Les courants de gauche sont aussi présents et se divisent en deux tendances : le communisme marxiste et le socialisme. D'autres idéologies, comme l'écologisme ou la contre-culture apparaissent dans les années soixante, sans jamais toutefois rallier une majorité de la population. Lors de cette période, au Québec, c'est le débat national qui occupe le plus grand espace idéologique.

Lors de ces années, les mouvements féministes se fortifient au Québec. Les pratiques contraceptives et l'utilisation de la pilule se généralisent, ce qui favorise une certaine révolution sexuelle. L'avortement est légalisé et, en 1964, la loi 16 reconnaît l'égalité juridique des sexes. En 1973, le Conseil du statut de la femme est créé. Au milieu de tous ces bouleversements, la place centrale qu'occupait l'Église jusque là est remise en question. Les pouvoirs de cette institution en ce qui concerne la santé et l'éducation disparaissent. La pratique religieuse diminue et le recrutement dans les communautés connaît une chute spectaculaire. Tout au long des années soixante, l'Église, par ses positions arrêtées (par exemple sur l'avortement) perd de son autorité et s'éloigne peu à peu des préoccupations de la population québécoise.

La question linguistique, souvent liée à la question nationale, sera l'objet de nombreux débats. La population francophone, en grande majorité au Québec (82% de la population), revendique le droit de travailler en français, et ce, tant dans le secteur public que privé. La survivance de la langue française devient un enjeu important, et l'Office de la langue française est créé en 1961. En 1969, la loi 63 propose des mesures incitatives pour promouvoir l'usage du français, tout en laissant la liberté à la population de choisir l'école anglaise ou française. Plusieurs groupes de la société en sont insatisfaits, ce qui donne lieu à une nouvelle loi en 1974, la loi 22, qui consacre le français comme la langue officielle du Québec. Le choix de la langue d'enseignement se voit plus limité qu'avec la loi précédente. Cette loi ne satisfait ni la communauté anglophone, ni la communauté francophone. C'est le gouvernement du Parti Québécois avec la loi 101 en 1977 qui encadrera

clairement la langue française, allant plus loin que la loi 22 dans l'affirmation de l'usage du français au travail et sur la place publique et en restreignant d'avantage l'accès à l'école anglaise.

Au niveau politique, les deux décennies furent le théâtre de changements majeurs, particulièrement du côté des partis politiques. En 1960, le Parti libéral dirigé par Jean Lesage remporte les élections, mettant fin à seize années de règne de l'Union nationale. Plusieurs des réformes décrites plus haut sont le fruit de cette « équipe du tonnerre », dont René Lévesque et Paul Gérin-Lajoie font partie. Deux années plus tard, des élections anticipées sont déclenchées par le parti libéral, ce dernier désirant consolider ses appuis et prendre le pouls de la population à propos des nombreuses réformes à venir, particulièrement la nationalisation de l'hydro-électricité. Les élections suivantes, en 1966, seront remportées par l'Union nationale, dirigée alors par Daniel Johnson. Sous la direction de Jean-Jacques Bertrand, l'Union nationale sera défaite en 1970, et ce sont les libéraux de Robert Bourassa qui prennent le pouvoir jusqu'en 1976.

Au début des années soixante, c'est le Parti libéral qui incarne le mieux le nationalisme québécois. Par contre, assez rapidement, des divisions internes surgissent à l'intérieur du parti. Si le Parti libéral n'hésite pas à encourager et à prôner un nationalisme économique, à travers des réformes qui tentent d'assurer une juste place aux francophones au sein de la société québécoise, il reste éloigné de toute idée d'indépendance et ne va pas aussi loin, dans l'affirmation d'une société distincte, que le voudraient certains membres du parti, dont René Lévesque. C'est ainsi que, parallèlement à ce premier nationalisme, se développe au cours des

années soixante un autre nationalisme, plus social et culturel, largement défendu par les artistes et plusieurs autres groupes de la société. Le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) est créé en 1963 par Pierre Bourgault. Ce parti, qui ne dura que quelques années, est à l'origine du nationalisme moderne. Aux élections de 1966, le RIN récolte 6% des voix. Cependant, l'arrivée du Mouvement souveraineté-association en 1967 amènera la dissolution de ce parti, et la plupart de ses membres se joindront au nouveau parti créé par René Lévesque en 1968, le Parti Québécois. Vers 1963, l'action terroriste apparaît au Québec. De petits groupes optent pour la violence politique comme façon d'obtenir l'indépendance du Québec, et la majorité de ces derniers se réclament du Front de libération nationale (FLQ). Cette violence culmine en octobre 1970, avec l'enlèvement d'un diplomate britannique, James Richard Cross, et celui du ministre Pierre Laporte, qui est retrouvé mort quelques jours après son enlèvement. Le gouvernement fédéral déclare les mesures de guerre : l'armée est envoyée à Montréal et quelques cinquante personnes seront arrêtées sans mandat et emprisonnées. Les arrestations visent non seulement les militants du FLQ, mais aussi plusieurs syndicalistes et indépendantistes. Ces événements marqueront beaucoup les artistes de la chanson, et nous verrons plus loin comment la Crise d'octobre a opéré un virage dans la chanson politique au Québec. Ces événements n'empêchent pas la progression du Parti Québécois, qui prend le pouvoir en 1976, dans une victoire que plusieurs historiens décrivent comme l'apogée de la Révolution tranquille, mise en branle seize ans plus tôt.

De la chanson canadienne à la chanson québécoise (1960-1970)

La chanson québécoise a donc évolué avec, comme toile de fond, la Révolution tranquille, dans un climat social favorisant l'existence d'une révolution interne dans le domaine de la chanson. La chanson politique, lors de ces années, a occupé une place importante dans le répertoire et Gérard Bergeron note avec justesse que les

Poètes et chansonniers ont affirmé fortement [...] l'espoir d'un Québec indépendant. En tout cas, avant d'autres voix, avant les voix de la politique. Cela vaudrait d'être étudié de près comme important chapitre de notre sociologie culturelle.²

Comme le souligne Bruno Roy, si le côté culturel de la chanson a pu prendre une dimension politique, c'est qu'elle a réussi à canaliser un potentiel de force collective. Mais avant d'arriver à devenir un espace d'affirmation collective, la chanson québécoise a dû passer par diverses étapes. La naissance et la consolidation de ce mouvement culturel possèdent des caractéristiques semblables à celle de la Nueva Canción Chilena. Par contre, le rapport de la chanson québécoise à la politique, au niveau institutionnel, a pris forme différemment. À travers une revue des décennies soixante et soixante-dix, nous verrons comment une partie de la chanson québécoise a évolué parallèlement à la sphère politique.

À la fin des années cinquante, la chanson québécoise n'est pas solidement implantée au Québec. Quelques figures légendaires ont bien réussi à marquer les Québécois dans les décennies précédentes (la Bolduc, le soldat Lebrun), mais il est impossible de parler de mouvement et encore moins de la présence d'une industrie

² Cité dans Jean Blouin, *De l'autre côté de l'action*, Nouvelle Optique, coll. « Traces et paroles », Montréal, 1982, p.148.

québécoise de la chanson. Il y a eu bien sûr les recueils de *La Bonne Chanson*, qui paraissent à partir de 1937 sous la direction de l'abbé Gadbois. En vingt ans, l'abbé Gadbois vendra trente millions d'exemplaires de ses cahiers³. Les chansons tirées du folklore canadien-français ou du répertoire français présentaient toutes des caractéristiques semblables : de bonnes valeurs et une moralité exemplaire (respect de la religion, la fidélité à la patrie, l'éloge de la famille, etc.). Ainsi, si l'initiative de l'abbé Gadbois permit la survivance de la chanson française, elle fut souvent pointée du doigt à cause d'une « [...] vision mièvre et passéiste du Québec, une frilosité excessive face aux influences extérieures et à la modernité »⁴. À la fin des années quarante et lors des années cinquante, l'immense travail de Fernand Robidoux à la radio permettra aux chanteurs québécois de se tailler une petite place sur les ondes. Comme le note Raymond Lévesque, c'est grâce à Robidoux et d'autres animateurs de ce type, par exemple Guy Mauffette, que la chanson québécoise a peu à peu pris de l'espace sur les ondes, largement occupées à cette époque par les chansons états-uniennes et européennes, en plus de créer un espace d'échange et de communication pour les artistes québécois.⁵

Il faudra attendre les années cinquante pour que commence à apparaître, d'une façon isolée, la figure de l'auteur-compositeur-interprète. Le Québec, à cette époque, danse sur les airs états-uniens ou encore fréquente les cabarets de Montréal qui tentent de recréer l'atmosphère de la rive-gauche parisienne. Les premiers chansonniers québécois, soit Claude Gauthier, Félix Leclerc et Raymond Lévesque

³ Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Les Éditions Québec Amérique, Québec, 2003, p.**

⁴ Robert Léger, *Op. Cit.*, p.33.

⁵ Raymond Lévesque, *D'ailleurs et d'ici*, Éditions Leméac, coll. « Mon pays, mes chansons », Canada, 1986, p.44-50.

débutent tous leurs carrières en France dans les années cinquante. Dès leurs premiers textes, ces auteurs démontrent leur intérêt dans la recherche d'une identité toujours appelée à cette époque canadienne-française. Ils seront les précurseurs de ce qui allait devenir le thème majeur de la décennie suivante, soit le pays. Par contre, comme le note Renée-Berthe Drapeau, à cette époque et au début des années soixante,

Le nationalisme poétique des chansonniers demeure tout de même obscur pour les enfants de ceux qui ont trimé dur dans les usines et connu les grèves. Pour les démunis, la québécoïté rime avec le petit pain et la misère. Le riche enviable reste l'Anglais ou l'Américain.⁶

On n'avait pas encore nommé le pays, on ne s'était pas approprié le territoire et il n'y avait aucune fierté particulière à cette époque de se sentir Canadien-français, puisque ce statut, de par la réalité historique et sociale, était synonyme d'exploitation. Les premiers chansonniers ont donc une double tâche : ils doivent tenter d'écrire des textes qui reflètent la réalité des gens, en plus de convaincre leur auditoire de la nécessité de chanter en français des textes d'ici et de l'importance de donner une identité à la chanson canadienne. Ainsi, la politisation du mouvement culturel prend racine dans le fait même de chanter en français. C'est dans cette optique que Jacques Aubé souligne que « [...] les auteurs-compositeurs ne sont pas sans savoir que, à la limite, tout appui à la chanson québécoise est un aspect de la lutte politique pour la défense de notre langue »⁷ et, pourrions nous ajouter, de la culture. Peu à peu, plusieurs groupes de la société réclament, entre autres, une chanson francophone autochtone. S'inscrivant dans le

⁶ Renée-Berthe Drapeau, *Les Aires de la chanson québécoise*, Les éditions Triptyque, Montréal, 1984, p.179.

contexte global de la Révolution tranquille, l'idée d'un Québec distinct culturellement fait son chemin dans la pensée de plusieurs nouveaux groupes (fonctionnaires, étudiants, professeurs, etc.). La grande partie des chansonniers reviennent au Québec à la fin des années cinquante et construisent peu à peu un espace de diffusion pour la chanson québécoise, cette dernière possédant un répertoire qui devient de plus en plus valorisant.

Les boîtes à chansons et les spectacles bénéfiques : la chanson s'organise

Le premier élan donné à la chanson provient du concours organisé par Radio-Canada en 1956. Robert Giroux note que

Le Concours de la chanson canadienne, animé à la télévision [...] allait stimuler la mobilisation et l'émergence de « musiciens » ou d'animateurs qui travaillaient d'arrache-pied depuis la fin des années 40, depuis l'après-guerre, à franciser les ondes.⁸

Des « vedettes » canadiennes-françaises voient le jour et la chanson francophone commence à être perçue sous un jour nouveau. Quelques années plus tard, le phénomène des boîtes à chansons démarre. C'est une grève à Radio-Canada en 1958 qui incite quelques artistes à se solidariser et à trouver d'autres lieux de diffusion, hors des cadres traditionnels. C'est ainsi que naît le groupe « Les Bozos » et la première boîte à chanson, « Chez Bozo », reprenant le titre de la chanson de Leclerc. Clémence DesRochers, Claude Léveillé, Raymond Lévesque, Jean-Pierre Ferland, Hervé Brousseau et André Gagnon sont les fondateurs de ce groupe. Rapidement, entre 1959 et 1966, les boîtes à chanson se multiplient dans la majorité

⁷ Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Les éditions Triptyqte, Montréal, 1990, p.76.

des villes du Québec, atteignant le nombre de deux cents au milieu de la décennie, devenant un lieu important de rencontre et d'échange. Parmi les plus connues, citons Le Chat noir, La Butte à Mathieu, Le Patriote, Le Vieux Moulin et La Boîte à chansons à Québec, où Gilles Vigneault fait ses débuts. Le chansonnier instaure un rituel scénique dépouillé, sans artifice, et la plupart du temps il interprète ses chansons seul en s'accompagnant de la guitare. C'est dans les boîtes à chansons que se forme un noyau solide de créateurs :

[...] après avoir vu arriver, jusqu'à présent, une succession de créateurs isolés, voilà qu'apparaît une génération d'auteurs-compositeurs partageant une même vision. On peut y voir un signe qu'au-delà des carrières individuelles la chanson devient un point de ralliement, un idéal commun plus fort que les intérêts particuliers.⁹

La chanson québécoise se développe de la même manière que la Nueva Canción : son discours n'est pas le fruit d'une concertation entre artistes et aucun manifeste ou théorie ne soutient ce mouvement spontané. De plus, le mouvement des chansonniers va rejoindre rapidement un large public, sans aucune stratégie promotionnelle, ce qui lui donne un caractère profondément populaire et collectif. Tout comme les peñas, les boîtes à chansons vont devenir un lieu de rassemblement, qui deviendra de plus en plus politique à mesure que la décennie avance, plusieurs boîtes à chanson s'affichant comme indépendantistes, par exemple Le cochon borgne à Montréal.

⁸ Robert Giroux, *Parcours. De l'imprimé à l'oralité*, Les éditions Triptyque et La vague à l'âme, Montréal, 1990, p.452.

⁹ Robert Léger, *Op. Cit.*, p.54.

Dès leurs débuts, les chansonniers prennent part à plusieurs spectacles bénéfiques¹⁰. À travers cette participation, il est possible de constater le début d'un engagement politique concret. En 1964 et 1965, deux spectacles au profit du RIN sont donnés, auxquels participent plus d'une quarantaine d'auteurs-compositeurs-interprètes. D'autres artistes, comme Pauline Julien et Claude Léveillée, refusent de se produire devant la reine d'Angleterre. Certains artistes accompagnent René Lévesque en tournée politique, dont Tex Lecor, Pauline Julien et Stéphane Venne. Ces spectacles font toujours l'objet d'une grande participation et le consensus idéologique des chansonniers est assez impressionnant. Le discours politique de la chanson ira en s'accroissant, insistant tout d'abord sur l'identité, puis sur l'existence du pays. Comme le souligne Gilles Vigneault, « notre révolte est économique en surface et culturelle en profondeur. Au-delà du manque de richesse, c'est surtout un pays qui manque d'identité »¹¹. Ce pays, les chansonniers vont s'appliquer à le construire et à le nommer.

Le passage d'une culture de minorité à celle de majorité

Denis Monière note que le nationalisme a été servi par deux types d'idéologies. La première, l'idéologie de conservation, axée sur le passé, a été présente lors de la période d'entre les deux guerres. La seconde, l'idéologie de développement (sorte d'idéologie de participation) marque la période des années soixante au Québec. Elle sous-entend que la société se dirige d'elle-même vers une

¹⁰ À ce sujet, consulter le livre de Jacques Aubé, qui offre un tableau statistique très complet pour la décennie soixante-dix, d'où il ressort que 86% des spectacles bénéfiques offerts sont reliés à la cause indépendantiste.

autodétermination, obtenant son indépendance par le contrôle de son économie et de sa politique. Les chansonniers ont défendu, à travers leurs textes, cette idéologie de développement et de participation, en accord avec d'autres groupes de la société. Cette nouvelle idéologie ne se contente pas d'affirmer que les Canadiens-français forment un groupe culturellement distinct; elle stipule que le Québec —on nomme le pays— est une société distincte. Cette distinction prend racine dans le présent, et non plus dans le passé. Les mythes et les images archaïques diffusés au Québec par l'idéologie de conservation sont attaqués : comme le souligne Rioux, il fallait « [...] revaloriser l'image que bien des Québécois se faisaient d'eux-mêmes et de leur société »¹². Les Québécois ne doivent plus se considérer comme faisant partie d'une société dominée, mais doivent amorcer un travail de redéfinition. Cette nouvelle idéologie n'est pas seulement prise en charge par les chansonniers. Comme le souligne Suzanne Dumont-Henry, les nouveaux acteurs sociaux de la Révolution tranquille y participent aussi :

Ce sont les nouveaux groupes actifs de la société québécoise depuis 1960 : ouvriers, coopérateurs, cadres, enseignants, fonctionnaires, étudiants qui contribuent le plus activement à l'élaboration de cette idéologie et à sa diffusion. Ces groupes ont retrouvé une confiance en eux-mêmes, ils ont perdu le fatalisme de leurs pères et sont décidés à orienter par eux-mêmes et pour eux-mêmes leur histoire. Il ne s'agit plus pour ces Québécois de subir un destin mais de la changer selon ses intérêts et ses ambitions.¹³

¹¹ Cité dans Pascale Normand, *La chanson québécoise : miroir d'un peuple*, Édition France-Amérique, 1981, p.75

¹² Marcel Rioux, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », dans *Revue de l'Institut de sociologie*, Université Libre de Bruxelles, no.1, 1968, p.47.

¹³ Suzanne Dumont-Henry, *Analyse du contenu idéologique de la chanson au Québec. 1900-1919, 1960-1966*, mémoire de l'Université de Montréal, Montréal, 1972, p.77.

C'est en participant à cette idéologie que les chansonniers ont consolidé la chanson québécoise. La chanson dessine peu à peu une nouvelle conscience collective, pour ensuite développer une conscience politique. Comme le note Roy, les chansonniers transforment le « [...] nationalisme défensif et abstrait en une contestation offensive et concrète »¹⁴. Dans le simple fait de changer l'appellation «canadien-français» pour celle de «Québécois», on passe d'une identité de minorité à une identité de majorité. Denis Monière souligne que ce qui était « [...] auparavant jugé provincial, local ou folklorique par la culture des élites au nom d'un universalisme déréalisant et castrant, poussé par la quête d'une identité et de l'affirmation de soi, devient culture dominante »¹⁵. Bien vite, l'identité s'accompagne presque naturellement de l'idéologie nationaliste. En fait, pour plusieurs chansonniers, la seconde est la conséquence de la première. Gilles Vigneault déclare que toute chanson qui s'écrit au Québec est forcément nationaliste, puisqu'elle participe à identifier les Québécois comme distincts :

Mais il faut, moi aussi, que je manifeste ma volonté de communication; quand je chantais à Toronto, je disais quelques mots en anglais pour expliquer. Maintenant je ne chante qu'en français. La dernière fois, j'ai dit : « On va avoir le premier spectacle bilingue du Canada ». Je l'ai dit en français, et assez distinctement pour qu'on me comprenne. « Ce sera la première fois qu'on aura un spectacle bilingue: vous allez écouter dans votre langue, et je vais chanter dans la mienne ».¹⁶

La chanson québécoise, en s'affirmant comme telle et en utilisant une langue propre au Québec, endosse le discours de la majorité : elle transforme une identité minoritaire en identité majoritaire.

¹⁴ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, VLB Éditeur, Montréal, 1991, p.155.

¹⁵ Denis Monière, *Le Développement des idéologies au Québec*, p.328.

Le discours identitaire des premiers chansonniers

Les premiers chansonniers sont de façon générale anti-conformistes et anticléricalistes; ils condamnent la guerre, le matérialisme et les rapports entre les patrons et les travailleurs, basés sur l'exploitation. Quelques chansons s'inscrivent dans une optique universelle, comme *Quand les hommes vivront d'amour*, écrite par Raymond Lévesque en 1956. Mais, rapidement, les chansonniers se concentreront sur la problématique québécoise, et bien que le thème exploité-exploiteur reste toujours présent, ce dernier sera dénoncé sous l'angle du Canadien-français opprimé par le Canadien-anglais. La chanson des années soixante gravite autour de la recherche puis de l'affirmation d'une identité collective. Dans *Identité*, écrite en 1966, Jacqueline Lemay se questionne :

Si je suis évolué
Je n'ai pas encore trouvé
Ni ma personnalité
Ni ma nationalité

La prise en charge d'une identité différente de celle du Canadien-anglais passe par une réappropriation et une redécouverte de l'histoire canadienne-française, qui diffère nécessairement de celle canadienne-anglaise. Plusieurs chansons mettent en scène des protagonistes historiques (anonymes)¹⁶ ou font référence à des événements historiques, comme la révolte des Patriotes en 1837. Par exemple,

¹⁶ Cité dans Bruno Roy, *Op. Cit.*, p. 152.

¹⁷ Contrairement à la Nueva Canción, la chanson québécoise, si elle a aussi effectué une relecture de l'histoire, ne s'est pas créé des mythes avec des personnages historiques. Les chansons qui nomment clairement un protagoniste de l'histoire sont très rares. La relecture de l'histoire s'est établie à un niveau plus personnel, plus quotidien.

Claude Léveillé écrit en 1964 *Les patriotes*, qui annonce un désir de couper avec la tradition historique défaitiste des Canadiens-français :

Ici l'on se bagarre	Autre chose que des canons
Depuis trois cents ans	Liberté de presse
Déportations	Autre chose que des canons
Grand-mère	Liberté française
N'avez-vous rien dit?	Autre chose que des canons
Je sais que la vie d'antan	Liberté chez soi
N'était pas bien rose!	Autre chose que des canons
Faut croire que les enfants	C'est fini les rois
Ça réclame autre chose	

Le grand six-pieds de Claude Gauthier, écrite en 1960 dénonce clairement l'Anglais et son pouvoir économique et y oppose le Canadien-français:

Aux alentours du Lac Saguay	Mais son patron, une tête anglaise
Il était venu pour bûcher	Une tête carrée entre parenthèse
Et pour les femmes	Et malhonnête
Il trimait comme un déchaîné	Mesurait l'bois du Grand six-pieds
Pis l'samedi soir allait giguer	Rien qu'à l'oeil un oeil fermé
Avec les femmes	Y était pas bête
Un Québécois comme y'en a plus	Mais l'Grand six-pieds l'avait à
l'oeil	
Un grand six-pieds poilu en plus	Et lui préparait son cercueil
Fier de son âme	En épinette [...]

Je suis de nationalité
Canadienne-française
Et ces billots j'les ai coupés
À la sueur de mes deux pieds
Dans la terre glaise
Et voulez-vous pas m'embêter
Avec vos mesures à l'anglaise

Cette chanson, l'une des premières catégorisée comme politique, met en évidence l'opposition à l'Autre, c'est-à-dire à l'Anglais. Avant de nommer l'identité québécoise d'une manière affirmative, les chansonniers ont d'abord établi la distinction entre deux Canadiens; le français et l'anglais. *Le Canadien français*

moyen, de Jean-Pierre Ferland et *Les Canayens y-z-ont ça de bon!*, écrite par Ernest Tremblay et chantée par Robert Charlebois sont des exemples de chansons qui font référence à l'Autre, dans un rapport historique de force. Au cours de ces années, on remet en question la légitimité du pouvoir exercé par l'Anglais. Si, au début, la quête de l'identité passe par l'opposition à l'Autre, rapidement un nationalisme affirmatif est mis de l'avant par plusieurs chansonniers; les transformations successives à la chanson de Gauthier démontrent bien l'évolution qui a eu lieu lors de la décennie soixante : de nationalité canadienne-française, le Grand six-pieds passera à celle de québécoise française en 1965, pour finalement revendiquer la nationalité québécoise en 1970. La distinction est présente de plus en plus à la fin de la décennie. Le Québec naît, devenant une entité autonome du Canada. *Le Québécois*, écrite en 1970 par Jacqueline Lemay démontre ce cheminement :

Je suis né d'un grand malaise
 On pourrait dire d'un froid
 Entre les gloires anglaises
 Et celle du pays français
 Ah ah ah depuis ce temps-là, depuis ce temps-là
 Ah ah ah je suis un Québécois errant au Canada.

Au début de la décennie soixante, le nationalisme présent dans les chansons en est un plus identitaire qu'indépendantiste. L'idéologie du nationalisme québécois dit moderne n'est pas encore complète. En effet, le nationalisme des premiers chansonniers est tourné vers l'identité canadienne-française et ne rejoint pas encore l'idéologie politique. On revendique une différence, une identité mais pas encore un pays. Maintenant que l'identité québécoise prend forme, non seulement dans la chanson mais dans la société en général, il faut nommer le pays, le construire et se

l'approprier, étape nécessaire avant d'arriver à souhaiter l'indépendance de ce dernier. Plusieurs chansonniers s'attelleront à la tâche, dont Raymond Lévesque, Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Pauline Julien et Marie Savard.

Pour ce faire, la grandeur du pays à découvrir et sa diversité seront souvent décrites par les chansonniers. La chanson de Félix Leclerc, *Tu te lèveras tôt* est l'une des chansons qui nomment ce nouveau pays. Mais cette chanson pose aussi clairement un constat que l'on retrouve dans plusieurs autres chansons : il ne suffit pas de nommer symboliquement le pays, ce sont les Québécois eux-mêmes qui doivent le reconnaître, se l'approprier et le bâtir, de façon à ce qu'il leur ressemble :

Tu te lèveras tôt, tu mettras ton capot et tu iras dehors
L'arbre dans ta ruelle, le bonhomme dans le port
Les yeux des demoiselles et le bébé qui dort
C'est à toi tout cela

Tu toucheras la terre, la mer porteuse d'îles
Tu verras les bateaux, la barrière et le moine
Le château et le pont et tous les champs d'avoine
C'est ton pays

Et tu rentreras lourd, pour avoir fait le tour de ce qui est à toi
Tu diras à ta mère que l'horizon est clair
Et elle sera fière d'être de ce pays-là

[...] Les cloches dans les clochers, les 80 comtés,
Les 50 000 écoles et l'or dessous le sol
Des villes qui commencent, celles qui continuent
Avec toi par-dessus
Et les siècles au fond des nues
Tu te lèveras tôt, tu mettras ton capot et tu iras dehors

Les chansonniers créent un sentiment d'appartenance. *Mon pays*, écrite en 1964 par Claude Léveillé, *Ma province*, écrite en 1968 par George Dor, *L'hymne au pays*, écrite en 1963 par Jacques Blanchet et *Je me souviens*, écrite par Claude Gauthier en 1966 sont toutes des chansons qui participent à nommer le pays et à créer une

conscience collective. La chanson de Gilles Vigneault, *Mon pays*, écrite en 1964, est peut-être l'une des premières à amener l'idée d'indépendance nationale :

[...] Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'envers
 D'un pays qui n'était ni pays ni patrie
 Ma chanson ce n'est pas ma chanson c'est ma vie
 C'est pour toi que je veux posséder mes hivers
 Je mets mon temps et mon espace
 À préparer le feu la place
 Pour les humains de l'horizon
 Et les humains sont de ma race [...]

C'est aussi en 1964 qu'ont lieu les premières manifestations du FLQ, de même que les premiers événements violents liés à la question de l'indépendance nationale. Les chansonniers, qui avaient évolué indépendamment de la sphère politique officielle, se rapprocheront de celle-ci au cours de la décennie suivante. La première chanson de ce mouvement ayant un texte directement relié à l'actualité politique est *Bozo-les-culottes*, écrite par Raymond Lévesque en 1964. Sans prendre la défense de ceux qui optent pour la violence, Lévesque, comme il l'a dit lui-même, les comprend. *Bozo-les-culottes* tente de retourner aux racines et aux raisons qui peuvent expliquer cette violence.

Les chansonniers, à partir du milieu des années soixante, commencent à revendiquer l'indépendance du pays qu'il se sont efforcés de nommer quelques années plus tôt. La Crise d'octobre sera un point tournant dans le parcours de plusieurs chansonniers, et la chanson des années soixante-dix se fera encore plus revendicatrice. Sa politisation accrue s'accompagnera de la montée et de la prise du pouvoir du Parti Québécois, sans toutefois que la chanson ne se fonde dans le parti

politique : c'est à ce niveau que la politisation des chansonniers s'est effectuée d'une manière différente de celle des chanteurs de la Nueva Canción Chilena.

La Crise d'octobre et le Parti Québécois : la politique rejoint la chanson

En 1970, suite aux enlèvements de Laporte et Cross, Trudeau déclare les mesures de guerre, qui limitent les libertés individuelles d'expression et permettent l'arrestation de centaines d'individus, soupçonnés d'entretenir des liens avec le F.L.Q. Dans la réalité, la plupart des individus faits prisonniers sont des dirigeants syndicaux, des intellectuels et des artistes appuyant la cause indépendantiste (par exemple, Pauline Julien sera emprisonnée pour cause de militantisme affiché). La Crise d'octobre aura une influence très grande sur l'action des chansonniers de même que sur leurs textes. Mis à part quelques concerts bénéfiques pour le R.I.N. et le P.Q., c'est la première fois que le travail des chansonniers sera en lien direct avec la réalité politique. Les textes deviennent plus revendicateurs et dénonciateurs. L'image tranquille et parfois bon enfant du Canadien-français s'en trouve transformée. Félix Leclerc, reconnu pour la distance qu'il entretient face à l'idéologie politique indépendantiste, lance le bal avec sa chanson *L'alouette en colère* :

J'ai un fils enragé
 Qui ne croit ni à Dieu, ni à Diable, ni à moi
 J'ai un fils écrasé par les temples de la finance où il ne peut entrer
 Et par ceux des paroles d'où il ne peut sortir
 J'ai un fils dépouillé comme le fut son père
 Porteur d'eau, scieur de bois, locataire et chômeur
 Dans son propre pays
 Il ne lui reste plus que la belle vue sur le fleuve
 Et sa langue maternelle qu'on ne reconnaît pas
 J'ai un fils révolté, un fils humilié

Un fils qui demain sera un assassin
 Alors moi j'ai eu peur et j'ai crié :à l'aide [...]
 Le gros voisin d'en face est accouru armé, grossier, étranger, pour abattre mon fils
 Une bonne fois pour toute et lui casser les reins [...]
 Mon fils est en prison
 Et moi je sens en moi, dans le tréfonds de moi
 Pour la première fois, malgré moi, malgré moi
 Entre la chair et l'os
 S'installer la colère

Plusieurs autres auteurs suivront cette voie, comme Claude Gauthier, avec *Le plus beau voyage*, Marie Savard avec *Québekiss* et Jacques Michel, avec *Victor*. Les chansonniers ne proposent jamais ni ne justifient comme solution la violence : par contre, ils tentent de conscientiser la population sur les raisons de cette dernière. Ils dénoncent aussi l'abus d'autorité et de pouvoir dont fait preuve le gouvernement fédéral. Le Québécois présenté dans plusieurs chansons lors de la période 1970-1973 est un être qui se rebelle contre l'oppression, qui est prêt au combat.

Parallèlement aux textes engagés, les chansonniers organiseront plusieurs concerts bénéfiques pour soutenir la cause des prisonniers politiques, après la levée des mesures d'exceptions en janvier 1971. La série de concerts politiques « Poèmes et chants de résistance » (1968-1971-1973) obtiendra énormément de succès, particulièrement en 1971 et presque tous les grands noms de la chanson québécoise y participent. Les chansonniers se sentent solidaires des prisonniers politiques et tentent, à travers leurs chansons et leurs spectacles, de mobiliser la population envers ceux qu'ils nomment les pionniers de la construction du pays. Quelques chansons font allusion plus ou moins directement aux prisonniers politiques : *Le reel d'Octobre* et *Berceuse*, de Marie Savard, *Eille*, de Pauline Julien et *La nuit où tu reviendras*, *Victor* de Jacques Michel. Claude Léveillé monte le spectacle « Ce

matin un homme », qui relate cent cinquante ans d'histoire, à partir de 1837. Le disque de Leclerc, *Mon fils*, s'attelle à la même tâche, chacune des chansons présentes sur le disque s'insérant dans un épisode historique bien précis. Il est important de souligner que malgré une politisation plus directe des textes des chansonniers, cette dernière reste tout de même assez sagement dans la sphère culturelle. Bruno Roy souligne que « Marie Savard, avec Jacques Michel, demeure l'une des rares artistes à avoir écrit directement sur le sujet [la crise d'Octobre], les thèmes s'élargissant toujours au profit d'une prise de conscience des rapports de domination »¹⁸. L'événement sera un catalyseur d'énergie et donnera un souffle à l'idéologie nationaliste dans la chanson, mais ne deviendra pas, sauf quelques exceptions, un sujet en tant que tel. La chanson québécoise politique se démarque à cet égard de la Nueva Canción, dont les textes non seulement faisaient référence à l'actualité mais s'appliquaient à démystifier la réalité politique vécue.

La Crise d'octobre passée et la plupart des prisonniers politiques libérés, la chanson québécoise, de 1973 à 1976¹⁹, continuera de prôner l'indépendance du pays, accompagnée cette fois de la montée du Parti Québécois et de l'idéologie nationaliste dans la sphère politique. Par contre, si les chansonniers appuient l'idéologie nationaliste, ils ne deviendront pas directement les porte-voix du Parti Québécois, comme ce fut le cas pour la Nueva Canción avec l'Unité populaire d'Allende. Les artistes de la Nueva Canción offraient généralement des concerts

¹⁸ Bruno Roy, *Op. Cit.*, p.241.

¹⁹ Il est à noter que dans les années soixante-dix, bien que le thème du pays demeure très présent, plusieurs nouveaux groupes et chanteurs, qui ne placent pas la thématique nationale au centre de leurs oeuvres, seront très populaires (Charlebois, Beau Dommage, Harmonium, Plume Latraverse, etc.) et participeront à une redéfinition de la chanson québécoise. Dans le cadre de cet essai, nous nous attarderons principalement

lors des rassemblements politiques : ces derniers devenaient le cadre idéologique entourant les performances des chanteurs. La chanson québécoise des années soixante-dix sera marquée par l'apparition des concerts extérieurs de groupes, qui attirent parfois quelques centaines de milliers de spectateurs. Ces rassemblements ne participent pas au processus de politisation, puisqu'ils sont à la base culturel et ne prennent jamais ouvertement, en tant qu'événement, un rôle de propagande dédiée au Parti Québécois. Mais ces derniers serviront tout de même le discours nationaliste : il est donc possible de parler de rassemblement politique (dans le contexte social de l'époque, avec comme arrière-plan la montée du PQ), mais d'une façon moins directe que ceux du Chili. Bruno Roy explique l'importance et la fonction de tels rassemblements :

Les manifestations donnent l'occasion aux chansons de descendre dans la rue. [...] Chanter ensemble unifie. L'enivrement peut être une arme de combat lorsqu'il passe par des chansons chantées ensemble. Le rassemblement politique veut instaurer un nouveau cours des choses. Il veut stimuler chez le participant un désir de vivre un événement, celui-là même du rassemblement, qui devient alors un avènement. Le rassemblement procure l'émotion mobilisatrice et militante du changement. Ce qu'il s'agit de mobiliser, ce n'est pas la chanson, mais bien l'auditeur.²⁰

Le premier rassemblement de masse dans l'histoire de la chanson au Québec est le spectacle *Chant'août*, donné sur les plaines d'Abraham, dans le cadre de la *Francofête* en 1974. D'autres suivront, dont le fameux *Une fois cinq*, suivi le lendemain par *O.K. nous v'là*, offert à Québec et à Montréal. C'est lors de la fête de la St-Jean Baptiste de 1975 que Vigneault chante pour la première fois *Les gens de*

aux oeuvres des chansonniers de la première génération, puisqu'il s'agit d'étudier le processus de politisation.

²⁰ Bruno Roy, *Op. Cit.*, p.412.

mon pays. Ces grands rassemblements deviennent une tribune pour la chanson nationaliste. Toutefois, ces rassemblements ne font pas que réunir des indépendantistes. Comme le souligne Robert Léger, « [...] la chanson québécoise est devenue l'élément rassembleur de toute une société »²¹. La chanson québécoise, avant d'être politique, participe à l'affirmation d'une identité, et c'est dans ce sens qu'elle rejoint une grande majorité de Québécois.

Si la chanson politique québécoise ne s'est pas fondue dans l'idéologie du Parti Québécois, elle n'est pas restée insensible à la montée de l'idéologie nationaliste dans la vie politique. L'alliance entre les deux sphères n'a pas pris l'ampleur de celle qui a eu lieu entre l'UP et la Nueva Canción, mais les chansonniers ont tout de même appuyé, de façon concrète et plutôt ponctuelle, le parti politique de René Lévesque. Au cours des trois élections, 1969, 1973 et 1976, plusieurs chansonniers vont accompagner Lévesque en tournée politique. De plus, les artistes n'hésitent pas à parler directement de politique dans les entrevues qu'ils donnent. Plusieurs spectacles, au profit du nouveau parti, seront mis sur pied, dans lesquels participeront, entre autre, Vigneault, Lévesque, Julien, Dor, Léveillé, Michel et Ferland. Les artistes tentent de mobiliser la population et, comme le déclare Vigneault à *La Presse* en 1973, c'est du rôle des chansonniers de « faire comprendre au monde un projet de pays »²². Comme le souligne Roy, les chansonniers, en appuyant le Parti Québécois, ont privilégié un nationalisme majoritaire²³. Car il est bon de préciser que le discours nationaliste est majoritaire sur le plan culturel depuis plusieurs années déjà; il restait à transposer l'idéologie

²¹ Robert Léger, *Op. Cit.*, p.94.

²² Cité dans Bruno Roy, *Op. Cit.*, p.209.

au niveau politique. Dans les chansons écrites lors de ces années, on retrouve d'une part la présence d'un *nous* de plus en plus défini et d'autre part, un sentiment que ce *nous* pourrait bientôt prendre la place qui lui revient. Les chansons prennent une allure plus combative. *Au fond des autres*, de George Dor, *Il me reste un pays*, *Les gens de mon pays*, *Lettre de ti-cul Lachance à son premier sous-ministre*, de Gilles Vigneault, *L'encan*, *My neighbour is rich*, de Félix Leclerc, *Drôle de pays*, de Sylvain Lelièvre, *La maudite machine*, d'Octobre, *Le plus beau voyage*, de Claude Gauthier sont des chansons qui représentent bien le ton d'après-octobre et d'avant l'élection du Parti Québécois. La chanson de Claude Dubois, *Y diront rien*, écrite en 1974, exprime bien le travail de conscientisation que les artistes ont effectué :

Le père de ton père
Y s'laissait faire
Y faisait semblant
Qu'y pouvait rien
Y faisait semblant
qu'y pouvait rien
comme une grenouille
qui voit pas loin
mais tu diras rien
tu t'laisseras faire
t'essayeras de croire
qu'tu y peux rien

Tant pis pour moé
mais ça f'ra pas mal d'essayer
Comme des grenouilles
changées en loups
comme un peuple à genoux
qui se lève debout

Les années soixante-dix sont donc marquées d'une grande effervescence dans le domaine de la chanson, où l'élection du Parti Québécois prendra la figure de « [...] l'aboutissement d'une mobilisation des chanteurs-chanteuses québécois-es qui

²³ Bruno Roy, *Ibid.*, p.210.

durait depuis 15 ans »²⁴. Par contre, l'élection d'un parti indépendantiste n'a pas insufflé une énergie nouvelle aux chanteurs. Nathalie Petrowski note que

L'arrivée du P.Q. au pouvoir n'a pas provoqué le renouveau musical attendu. Au contraire, les artistes engagés ont choisi de se taire ou de passer à autre chose, certains se plaignant même de ne plus savoir quoi dire. [...] Certains parlent de maturité, d'autres, de récupération tranquille.²⁵

Ainsi, avec l'élection du P.Q. se terminent les années les plus fructueuses de la chanson politique. La chanson engagée continuera par contre d'exister, reprenant des thèmes d'injustices plus universels, mais sans tenir un discours majoritaire et rassembleur comme l'avaient fait les textes des chansonniers. Quelques artistes continueront à chanter le pays, comme Paul Piché, mais sans s'insérer dans un mouvement culturel global. Il est bien sûr évident que les chanteurs de cette première génération se mobiliseront pour le OUI dans les mois précédents le référendum, entre autre en organisant la « Marche des artistes sur le chemin du OUI », mais le répertoire ne sera pas vraiment renouvelé entre 1976 et 1980. La politisation du mouvement culturel s'est établie relativement en dehors du mouvement politique et ne s'est jamais liée étroitement à ce dernier. En 1976, tout semble dit au niveau du nationalisme culturel : c'est maintenant à la sphère politique de concrétiser la parole des poètes, d'amener le discours de ces derniers à un niveau institutionnel et légal.

²⁴ Yves Taschereau, « Nouvelles littéraires », dans *La chanson québécoise 1961-1981*, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

²⁴ Citée dans Jacques Aubé, *Op. Cit.*, p.78.

Conclusion

L'appellation « culture populaire » pour désigner la chanson est un concept trop restrictif pour rendre compte des spécificités de cette dernière. Les notions de cultures première et seconde, de cultures populaire et savante démontrent bien comment se forment les nuances, voir même les hiérarchies, au sein de la culture. Bien qu'il s'agisse avant tout d'un découpage sociologique, ce dernier s'avère utile pour comprendre comment se construit et s'édifie la culture savante. À partir de la culture seconde, des cercles restreints et fermés, qui commentent cette dernière, se créent. Ces derniers trouvent échos dans diverses institutions, comme l'université, qui consacrent cette culture comme savante. La chanson ne peut faire partie de cette culture savante, tout d'abord parce qu'elle est avant tout oralité, mais surtout parce qu'elle n'a pas édifié, au fil du temps, des instances et des structures fermées pour la commenter. Cette absence d'institutionnalisation est, dans un sens, ce qui permet à la chanson de rester plus près de la population, qui est son public, ainsi que d'être une production culturelle qui ne se prend pas elle-même comme objet, se plaçant donc au niveau de « l'histoire réelle », et non pas dans une historicité culturelle, propre à la culture savante.

Au Québec, la chanson des années soixante et soixante-dix a tenu un rôle primordial dans la prise de conscience d'une identité collective et possède aujourd'hui une valeur patrimoniale et historique. Gaulin note que « [...] la chanson a tellement sort lié avec l'évolution musicale et l'histoire des humains que l'ensemble

relève, ainsi que maints auteurs l'ont souligné, de la littérature, de la musique, de la sociologie, de l'histoire, de l'anthropologie »¹.

L'art politique entretient la plupart du temps un lien direct avec une idéologie particulière, qui, elle, se situe dans le domaine du *vouloir* plus que du *pouvoir*. La chanson politique englobe un répertoire très vaste, qui va de la chanson engagée à la chanson purement propagandiste. Plusieurs facteurs entrent en ligne de compte lorsqu'il s'agit de catégoriser une chanson politique. Tout d'abord, le contexte historique, social et politique détermine en partie la nature d'une chanson. Ainsi, il est possible qu'une chanson possédant un texte non-engagé devienne politique à l'intérieur d'un contexte d'énonciation bien précis. D'autres éléments influencent la politisation d'une chanson, comme l'identité de l'interprète, la tradition, la forme de l'interprétation, le lieu de performance et la parution de compilations. La chanson politique ne possède pas un caractère intemporel, et sa signification peut être amenée à changer au fil des années. La chanson engagée, dans son sens large, s'attarde généralement à décrire les injustices et les travers d'une société et s'inscrit dans une tradition populaire. L'art engagé possède une valeur utilitaire, ce qui le différencie de l'art purement esthétique.

De plus, la figure et la responsabilité de l'artiste engagé diffèrent de celles de l'artiste non-engagé. Le premier doit être à l'écoute des préoccupations populaires. On demande aussi à l'artiste engagé une responsabilité sociale plus grande; il doit être conséquent, dans la réalité quotidienne, avec les propos qu'il

¹André Gaulin, « La chanson comme genre », dans *Québec Français*, mai 1982, p.37.

tient dans ses textes. Le rôle de la chanson politique au Québec et au Chili a été de mobiliser et de conscientiser la population à propos d'une idéologie précise : le socialisme, dans le cas de la Nueva Canción et le nationalisme, dans le cas des chansonniers québécois.

Nous avons comparé les différences et les similitudes entre la Nueva Canción et la chanson québécoise, pour ensuite voir comment et dans quelle mesure ces mouvements ont entretenu des liens plus ou moins directs avec l'idéologie politique. Tout d'abord, les deux mouvements culturels ont tenu, dans un contexte social bien précis, un discours majoritaire, qui rejoignait celui de d'autres sphères de la société. Ainsi, grâce à leur popularité respective, les deux mouvements ont pu mobiliser et conscientiser une bonne partie de la population de cette époque, en plus de devenir un espace rassembleur. Les deux mouvements puisent leurs racines dans la culture populaire et ont pris forme d'une manière spontanée, c'est-à-dire qu'un discours commun a peu à peu rallié un bon nombre d'auteurs, sans concertation de ces derniers et sans la présence d'un manifeste ou d'une théorie orientant leur démarche artistique. Ces mouvements sont nés et se sont définis hors du cadre traditionnel de diffusion. La Nueva Canción l'a fait à travers les peñas et la création de l'étiquette Dicap, tandis que la chanson québécoise a pris forme dans les boîtes à chansons et à travers les multiples rassemblements musicaux des années soixante-dix. La Nueva Canción, ainsi que la chanson québécoise des années soixante, ont dû conquérir une place qui était loin de leur être acquise, entre la chanson états-unienne et la chanson autochtone commerciale, qui ne faisait souvent

que reprendre les succès étrangers. Les deux courants musicaux ont donc participé à l'affirmation d'une identité et d'une culture propre à leur nation. De plus, les deux mouvements ont établi une relecture de l'histoire, soit en insérant des événements ou des personnages historiques dans leurs chansons, ou en décrivant plusieurs facettes de la vie quotidienne de différents milieux, que ce soit celui de la campagne, de la ville, des usines ou des mines. La politisation première des deux courants est d'abord soutenue par la dénonciation d'un rapport exploité/exploiteur, dominé/dominant. La Nueva Canción dénonce tout d'abord l'impérialisme économique, principalement celui des États-Unis, pour ensuite pointer du doigt, à mesure que l'idéologie socialiste progresse, la bourgeoisie chilienne. La figure du travailleur ou du paysan exploité sera présente dans plusieurs chansons. Les chansonniers québécois dénoncent quant à eux la domination économique, politique et linguistique des anglophones canadiens et québécois sur les francophones. On tente de décortiquer les rapports de forces qui prévalent dans la société québécoise, en puisant à la fois dans le passé et dans le présent. L'exploité, dans la chanson québécoise, prend une figure beaucoup plus large que dans la Nueva Canción. En effet, la chanson québécoise n'a pas prolétarisé son public². Ainsi, dans le Québec des années soixante, ce n'est pas la classe économique qui détermine le statut d'exploité mais bien l'identité culturelle. Dans cette optique, la chanson québécoise, plus encore que la Nueva Canción, a rejoint un vaste public,

² Contrairement à la Nueva Canción, les chansonniers québécois n'ont pas tenté de « socialiser » la chanson québécoise. Quelques groupuscules révolutionnaires ont bien tenté de le faire, mais ces initiatives

d'horizons très distincts. À la base, la dénonciation des chansonniers ratisse plus large, et c'est peut-être en partie pour cette raison que la chanson québécoise ne se fondera pas autant dans l'idéologie politique que la chanson chilienne, puisqu'elle représente tous les Québécois, même si ces derniers peuvent être divisés politiquement. Ce dernier point sera approfondi un peu plus loin.

La naissance des deux mouvements culturels possède plusieurs similitudes. Toutefois, le processus de politisation a évolué d'une façon différente au Chili et au Québec. Au niveau de la participation politique des acteurs des mouvements culturels, le bilan est semblable: des concerts bénéfiques pour des causes politiques sont donnés en grand nombre au Québec et au Chili et un consensus idéologique, d'ailleurs assez rare, régnait chez les artistes³. Par contre, au Chili, les concerts politiques se sont multipliés lors de la campagne électorale de 1970 et après la prise de pouvoir de l'U.P. Au Québec, paradoxalement, plus le P.Q. devenait fort, moins les artistes lui ont offert leur concours. En effet, la campagne électorale de 1976 a attiré moins d'artistes que les deux campagnes précédentes du P.Q., et après la prise de pouvoir de ce dernier, un désengagement partiel des artistes s'est opéré.

C'est surtout au niveau du discours présent dans la chanson et du lien direct entretenu avec l'idéologie politique que les différences apparaissent entre la Nueva Canción Chilena et la chanson québécoise. Les artistes de la Nueva Canción

demeurent marginales et ne s'insèrent pas dans un courant. À ce sujet, consulter *Chansons d'icittes* de Pierre Graveline, *Partis pris*, coll. « Paroles », Montréal, 1977.

³ Au Québec, lors du référendum, la prise de position est quasi-unanime : 96% des artistes interrogés ont affirmé être pour le OUI. Bien que je n'aie pas trouvé de statistiques semblables pour le Chili, il semble clair que la grande majorité des artistes de la Nueva Canción aient été en faveur de l'instauration d'un régime socialiste.

insèrent dans leurs chansons un discours entretenant des liens et des références directes avec l'actualité du moment. Des personnalités politiques sont souvent nommées (Allende, Eduardo Pérez, Corvalán, etc.) et des événements sont commentés (la marche des « casseroles vacias », le déroulement des élections, les campagnes de peur de la droite, etc.). Le discours des chanteurs s'insère dans la réalité politique et évolue avec elle : la chanson devient souvent chronique du quotidien et le vocabulaire employé dans les textes emprunte celui du commentaire politique. Globalement, la politisation de la Nueva Canción a été beaucoup plus profonde que celle de la chanson québécoise. D'ailleurs, nombreux sont les auteurs chiliens qui ont adopté une pensée marxiste de l'art, mettant ce dernier au profit de l'U.P. avant tout. La chanson devait participer à la construction du « nuevo Chile » et prendre part au processus révolutionnaire qui secouait le pays. La Nueva Canción s'est donnée un mandat d'éducation populaire. De plus, elle s'est politisée avec l'arrivée de l'U.P. Bien que défendant depuis le début des valeurs humanistes, assimilables à celles défendues par le parti socialiste, ce sont les événements politiques avant tout qui ont donné une orientation politique au mouvement culturel. La symbiose entre l'art et la politique a été très forte au Chili et la Nueva Canción a participé activement à la diffusion de l'idéologie socialiste. Le mouvement culturel s'est redéfini dans les limites de l'idéologie de l'U.P. : en somme, il a renouvelé son discours pour ce parti politique. C'est d'ailleurs après l'élection d'Allende que les textes de la Nueva Canción se sont le plus politisés :

c'est donc dire que la Nueva Canción était devenue un compagnon de route politique pour l'U.P.

Au Québec, la politisation de la chanson s'est effectuée d'une manière plus indépendante face à la politique. Comme Jacques Aubé le souligne, le fait que « l'idéologie séparatiste occupe une place de choix dans les chansons de 1960 à 1966 est d'autant plus étonnant qu'elle n'avait pas, à cette période, de structure fortement établie et qu'elle ne ralliait qu'une minorité [...] »⁴. On pourrait dire que sa politisation s'est produite et est demeurée dans la sphère culturelle. Tout d'abord, les références politiques, si nombreuses dans la Nueva Canción, sont quasi-inexistantes au Québec. Il y a bien quelques chansons qui parlent des prisonniers politiques et de la crise d'Octobre, mais le mouvement n'insère pas dans les textes des faits de la réalité quotidienne politique. On n'invoque pas Lévesque ou Trudeau, on n'explique pas un programme politique : la chanson québécoise ne dialoguera pas avec l'idéologie politique, elle évoluera plutôt parallèlement à cette dernière. En conséquence, les chansons-propagandes seront très peu nombreuses au Québec. L'idéologie nationaliste se pose à la fois sur le plan politique et sur le plan culturel et social. Elle devient politique quand elle est prise en charge par un groupe aspirant au pouvoir qui, éventuellement, peut participer à un processus de prise de décisions. Or, et c'est en grande partie ce qui différencie la chanson politique québécoise de la chanson chilienne : une grande partie de l'idéologie nationaliste peut se vivre hors de la prise de pouvoir politique,

contrairement à l'idéologie socialiste. C'est pourquoi la chanson politique québécoise possède un parcours bien à elle, qui ne se fonde pas dans celui d'un parti politique. Les chansonniers, contrairement aux chanteurs chiliens, n'ont jamais repris en entier le discours politique, que ce soit celui du R.I.N., du F.L.Q. ou du P.Q. La chanson québécoise conserve un discours qui lui est propre tout au long des décennies soixante et soixante-dix, entamé à la toute fin des années cinquante. C'est peut-être justement parce que la chanson a tenu un discours politisé sur le nationalisme avant un parti politique que cette dernière ne s'est pas redéfinie à l'arrivée de son pendant politique le Parti Québécois, en 1968. Contrairement à la Nueva Canción, pour laquelle la campagne présidentielle et la prise de pouvoir de l'U.P. a accéléré et confirmé le processus de politisation, la chanson québécoise a délimité d'une façon autonome sa politisation. L'on peut dire que c'est le nationalisme politique qui a rejoint le discours des chansonniers, et non l'inverse. L'idéologie nationaliste reprise par le discours politique a évidemment trouvé un certain écho chez les chansonniers, particulièrement au niveau de la participation politique, mais n'a pas fait dévier le discours de la chanson.

Le pays de René Lévesque et celui de Gilles Vigneault n'existent pas au même niveau. S'il est bien sûr souhaitable pour les chansonniers tenants de l'idéologie nationaliste d'en arriver à la création politique d'un pays, ce n'est pas le fondement même qui sous-tend leur discours. Il ne faut pas oublier que le nationalisme de la chanson québécoise fut avant tout identitaire. Louis Balthazar

⁴ Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Les éditions Triptyque, Montréal, 1990,

souligne que le nationalisme au Québec n'est pas qu'un instrument de pouvoir : « Quand Gilles Vigneault chante le Québec, il traduit autre chose que des intérêts politiques ou économiques. Il exprime une véritable conscience collective qui plonge dans l'histoire »⁵. En partie, la réalisation du projet des chansonniers peut se faire hors du cadre politique de la reconnaissance du pays. La chanson québécoise politique n'existe pas seulement en fonction d'une prise de pouvoir ou de l'établissement d'un programme politique, contrairement à la chanson politique chilienne. Sous cet angle, le désengagement des artistes suite à l'élection du P.Q. se comprend mieux. Le premier rôle de la chanson politique au Québec a été celui d'affirmer une identité nationale et de développer une conscience collective. Bruno Roy explique que

La conscience collective est une prise de possession de l'image qu'on se fait de notre nationalité. Dans la chanson québécoise, les gens se sont reconnus et, par elle, la conscience s'est réveillée et est devenue volonté collective.⁶

À ce niveau, la chanson québécoise a réussi à accomplir son mandat premier. L'élection du P.Q. est l'aboutissement de la politisation de la chanson, et non pas une étape dans cette dernière. À l'intérieur de la sphère culturelle, la chanson a réussi à nommer le pays : en 1976, elle passe le flambeau à la sphère politique, pour laquelle la chanson québécoise a préparé le terrain pendant plus de quinze ans. La chanson québécoise, tout compte fait, ne s'est pas donné un rôle d'acteur politique et n'a pas inséré de propagande politique dans son discours. Les propos qui suivent,

p.51.

⁵ Cité dans Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, VLB Éditeur, Montréal, 1991, p.263.

de Georges Dor, expriment bien le cadre politique plus large dans lequel s'insère la chanson québécoise : « Je suis séparatiste. Je ne suis pas un activiste politique ou de quelque autre nature que ce soit, mais je suis profondément québécois »⁷. La chanson politique n'est pas seulement péquiste, elle est avant tout québécoise. C'est ce qui fait dire à Leclerc que « le Québec est un pays divisé, sauf quand il chante »⁸. C'est au niveau politique que le Québec est divisé. La chanson québécoise politique a su rallier une majorité de Québécois, qu'ils soient fédéralistes ou souverainistes, justement parce qu'elle s'est développée parallèlement au parti politique, ce qui lui a permis de conserver une grande liberté dans son discours.

Finalement, un dernier aspect peut expliquer l'évolution parallèle de la chanson au Québec avec la politique. Même si, comme nous avons vu plus haut, la chanson québécoise ne s'est pas fondue dans le discours politique, elle en a tout de même tenu un, qui est allé souvent plus loin que le discours de la politique. Bruno Roy, en notant le refus de plusieurs politiciens québécois de comprendre le nationalisme tel qu'il se développe dans les années soixante, souligne que

Lorsque Claude Péloquin et Jordi Bonet affichèrent leur cri sur la murale du Grand Théâtre de Québec, « Vous êtes pas tannés de mourir, bande de caves! », ils dépassèrent en efficacité tous les slogans contestataires. À côté, le « Québec aux Québécois » nous apparaît bien pauvre en dynamisme et en révolte. Soudain, le nationalisme de raison montrerait-il ses limites face à la création?⁹

⁶ Bruno Roy, *Ibid.*, p.203.

⁷ Bruno Roy, *Ibid.*, p.209.

⁸ Bruno Roy, *Ibid.*, p.203.

⁹ Bruno Roy, *Ibid.*, p.354.

Le nationalisme des artistes, dans ce sens, va plus loin que celui de la politique. Les chansonniers se sont appliqués à démystifier les rapports exploité/exploiteur ainsi que la colonisation culturelle. L'écart entre les discours des deux sphères est l'un des facteurs qui explique la nature plus indépendante de la politisation de la chanson québécoise. Au Chili, si le discours des chanteurs s'est fondu dans celui de la politique, c'est peut-être parce que ce dernier est allé aussi loin que les propos tenus par les chanteurs de la Nueva Canción dans la dénonciation de l'exploitation, dans l'explication des sources causant les inégalités économiques. L'U.P. n'a pas donné dans la demie-mesure; résolument socialiste, ce parti a pointé les causes de l'exploitation, de concert avec les artistes, soit l'impérialisme et la domination économique d'une classe sociale sur les autres groupes de la société.

Au Chili comme au Québec, la chanson politique a tenu un rôle primordial dans la diffusion d'une idéologie politique, mais c'est d'une façon bien différente que les deux mouvements culturels ont permis de renforcer le discours politique.

Il serait intéressant d'interroger la place qu'occupe la chanson politique dans la mémoire culturelle et collective d'une société. Le niveau de politisation d'un mouvement culturel varie, comme le démontre bien la comparaison entre la chanson québécoise et la Nueva Canción Chilena. Cette dernière a connu une politisation extrême, dû entre autre au contexte politique chilien de cette époque. Par contre, la Nueva Canción demeure tout de même le mouvement culturel de référence pour cette époque. Les compilations et les reportages existants sur cette dernière n'insistent pas sur les chansons les plus propagandistes ou politiques. Il en

va de même pour le Québec, et l'on peut se demander si, au fil du temps, la mémoire collective ne dépolitise pas un mouvement culturel pour mieux l'insérer dans un discours culturel plus rassembleur.

Bibliographie

Monographies, thèses et actes de colloques :

ARAYA ALFARO, Sergio, *et al.*, *Música popular chilena 20 años (1970-1990)*, Juan Pablo Gonzalez Editores, Santiago, 1995.

AUBÉ, Jacques, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Les éditions Triptyque, Montréal, 1990.

AYLWIN, Mariana *et al.*, *Chile en el siglo XX*, Editorial Planeta Chilena, Santiago, 2001.

BARRAZA, Fernando, *La Nueva Canción Chilena*, coll. « Nosotros los chilenos », Santiago, 1972.

BLOUIN, Jean, *De l'autre côté de l'action*, Nouvelle Optique, coll. « Traces et paroles », Montréal, 1982.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Éditions l'Hexagone, coll. « essais littéraires », Montréal, 1989.

CANALES, Reiner *et* PANCANI, Dino, « El cantautor, voz y conciencia de su tiempo », dans *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, LOM Ediciones, coll. « Entre mares », Santiago, 1999.

CARRASCO PIRARD, Eduardo, « Canción popular y política », dans *Música popular en América latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music, Edición Rodrigo Torres A., Santiago, 1999.

CORNELLE-DRURY, Diane, « Significar el compromiso político : la música de la peña chilena », dans *Música popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM, Edición Rodrigo Torres A., Santiago, 1999.

CORVALÁN, Luis, *El gobierno de Salvador Allende*, LOM Ediciones, Santiago, 2003.

DRAPEAU, Renée-Berthe, *Les Aires de la chanson québécoise*, Les éditions Triptyque, Montréal, 1984.

DUGUAY, Raoul Luoar Yaugud, *Musiques du Kébèk*, Éditions du jour, Montréal, 1971.

- DUMONT, Fernand, *Le sort de la culture*, Éditions de l'Hexagone, coll. « Positions philosophiques », Montréal, 1987.
- DUMONT, Fernand, *et al.*, *Cette culture que l'on appelle savante*, Éditions Leméac Inc., Ottawa, 1981.
- DUMONT-HENRY, Suzanne, *Analyse du contenu idéologique de la chanson au Québec. 1900-1919, 1960-1966*, mémoire de l'Université de Montréal, Montréal, 1972.
- GIROUX, Robert, *Parcours. De l'imprimé à l'oralité*, Les éditions Triptyque et La vague à l'âme, Montréal, 1990.
- GÓNGORA, Mario, *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Editorial Universitaria, coll. « Imagen de Chile », Santiago, 1986.
- GRAVELINE, Pierre, *Chansons d'icittes, Partis pris*, coll. « Paroles », Montréal, 1977.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1974.
- IKEDA T., Alberto, «Música política: alguns casos latino-americanos», dans *Música popular en América latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music, Edición Rodrigo Torres A., Santiago, 1999.
- LARGO FARIAS, René, *La Nueva Canción Chilena*, Cuadernos Casa de Chile, México, 1977.
- LÉGER, Robert, *La chanson québécoise en question*, Les Éditions Québec Amérique, Québec, 2003.
- LÉVESQUE, Raymond, *D'ailleurs et d'ici*, Éditions Leméac, coll. « Mon pays, mes chansons », Canada, 1986.
- LINTEAU, Paul-André, *et al.*, *Histoire du Québec contemporain : Le Québec depuis 1930, tome II*, Les Éditions du Boréal, Montréal.
- MONIÈRE, Denis, *Le Développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours*, Éditions Québec/Amérique, Montréal, 1977.

NORMAND, Pascale, *La chanson québécoise : miroir d'un peuple*, Éditions France-Amérique, Montréal, 1981.

RIOUX, Marcel, « Sur l'évolution des idéologies au Québec », dans *Revue de l'Institut de sociologie*, Université Libre de Bruxelles, no.1, 1968.

RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo, *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo*, Ediciones Casa de las Americas, La Habana, 1988.

RODRÍGUEZ, Osvaldo, *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Ediciones Literatura Americana Reunida, Madrid, 1984.

ROY, Bruno, *Pouvoir chanter*, VLB Éditeur, Montréal, 1991.

SALAS ZÚÑIGA, Fabio, *La Primavera Terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2003.

SANDOVAL DIAZ, Rodrigo E., *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973); Neofolklore y Nueva Canción Chilena*, tesis a la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1998.

SANTANDER Q., Ignacio, *Quilapayún*, Ediciones Júcar, Colección Los juglares, Barcelona, 1983.

TASCHEREAU, Yves, « Nouvelles littéraires », dans *La chanson québécoise 1961-1981*, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

TORRES, Rodrigo, *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, CENECA, Santiago, 1980.

Articles de périodiques, de revues spécialisées et source internet :

CARRASCO, Eduardo, «Música chilena e identidad cultural» (entrevistas y discusiones), dans *Araucaria de Chile*, no.2, Peralta ediciones, Madrid, 1978, p.97-173.

ENGELBERT, Manfred, « Notas a la poesía chilena : la lírica de Quilapayún », dans *Revista chilena de literatura*, no.55, noviembre 1999, LOM Ediciones, p.137-148.

GAULIN, André, « La chanson comme genre », dans *Québec Français*, mai 1982, p.37-40.

LABERGE, Yves, « De la culture aux cultures. Délimitation d'un concept pluri-sémantique », dans *Laval théologique et philosophique*, no.52, octobre 1996, p.805-825.

MANNS, Patricio, « Música chilena e identidad cultural » (entrevistas y discusiones), dans *Araucaria de Chile*, no.2, Peralta ediciones, Madrid, 1978, p.97-173.

MATTELART, Michèle, « El conformismo revoltoso de la canción popular », dans *Cuadernos de la realidad nacional*, no.5, septiembre 1970, p.200-207.

ORREGO SALAS, Juan, « La nueva canción chilena : tradición, espíritu y contenido de su música », dans *Cuadernos CASA de Chile*, no.31, Ediciones Casa de Chile en México, México, 1980, p.5-24.

PERRON, Gilles, « Chanson et poésie », dans *Québec Français*, no.119, automne 2000, p.80-83.

PERRON, Gilles, « De la chanson à la littérature », dans *Québec Français*, no.119, automne 2000, p.76-79.

ROLLE, Claudio, « La Nueva Canción Chilena : el proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende », dans *Pensamiento Crítico. Revista Electrónica de Historia*, no.2, 2002, p.1-8.